Die Musik

XXXIII. Jahrgang

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“

Erster Halbjahresband

Oktober 1940 bis März 1941

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis (Erster Halbjahresband, Oktober 1940 bis März 1941)

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher[1])

Besprochene Noten[2])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.
[2]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Konzert

Besprochene Schallplatten

Zeitgeschichte

Bilder

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung
der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung
der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

33. Jahrgang Oktober 1940 Heft 1

Max Hesses Verlag / Berlin

33. Jahrgang, Heft 1 — Die Musik — Oktober 1940

Kulturelle Truppenbetreuung im Kriege

Reichsorganisationsleiter Dr. Ley:

Das größte Glück, das einer Organisation widerfahren kann, besteht darin, daß die Idee, nach der sie arbeitet, allgemeines Volksgut wird. Wir sind ernst, selbstsicher und im grenzenlosen Vertrauen auf den Führer in den Krieg gegangen, weil wir zur Kraft, die uns zum Aufbau befähigte, die Freude an den Werten des deutschen Volkstums und der deutschen Kultur gewannen, die wir nun gegen unsere Widersacher verteidigen müssen und wollen. Daß auch dem Soldaten die Vermittlung dieser Werte nicht vorenthalten wurde, — dafür haben wir gesorgt und haben dabei die Freude gehabt, daß wir nun auch von ihm verstanden wurden, genau so, wie uns in den sechs vergangenen Jahren der Arbeiter verstanden hatte.

Das deutsche Leben geht auch im kulturellen Bereich, im Bereich des Theaters weiter. Wie es dank der „Kraft-durch-Freude"-Arbeit vor dem Arbeiter nicht mehr haltmachte, so schließt es auch die Front nicht von sich aus. Die deutsche Lebenseinheit ist umfassend.

Dr. R. Ley.

Reichsleiter Alfred Rosenberg:

In einem totalen Kampfe müssen Idee und Organisation eine einzige Einheit bilden. Wort, Schrift und Tat haben dieser Einheit zu dienen, und die Kunst ist die erhabenste Möglichkeit, die Seele in einem solchen Ringen zu stärken.

A. Rosenberg.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | Oktober 1940 | Heft 1

Krieg und Kunst

Von Carl Maria Holzapfel,

Reichshauptstellenleiter und stellvertretender Leiter des Amtes Feierabend

(Aus der Truppenbetreuung der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die im Auftrage des OKW. und in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda durchgeführt wird.)

Vor mir saß gestern ein Künstler. Ein bekannter Professor an der Hochschule für Musik. Ein Geiger. Saß da mit leuchtenden Augen unter schneeweißem Haar und erzählte. „Ich bin gewiß schon alt", so begann er, „aber in meinem ganzen Leben habe ich nichts so Gewaltiges erlebt, wie in diesen sechs Wochen in Norwegen. Es ist etwas Einmaliges und Unfaßbares." Wir hatten ihn mit seinem Quartett und einer Sängerin eingesetzt. In den nächsten Tagen geht er für weitere sechs Wochen wieder hinauf. Sie hatten kein feststehendes Programm, diese Künstler, sie paßten sich, sobald die Stimmung mit dem ersten Stück erkundet war, dieser Stimmung jeweils mit heiteren oder ernsteren Stücken an. Kamen sie tagsüber auf einsamen Wegen an Wachmannschaften vorbei und erkundigten sich nach dem Weg, dann wurde die Auskunft oft davon abhängig gemacht, daß sie, wenn auch noch so kurze Zeit, vor dieser kleinen Mannschaft spielen mußten. „Ich kann Ihnen gar nicht sagen", so fuhr er fort, „wie feierlich das war. Schnell war ein noch so kleiner Raum freigemacht. Kerzen wurden angezündet. Ach, und so mancher harte und rauhe Landser kam und bedankte sich, oder wischte sich heimlich und stumm eine Träne aus dem Auge." Hin und wieder geschah es, daß sie eine kleine gotische Kirche oder eine solche aus Holz antrafen. Dann fügte meist der Zufall, daß einer der Soldaten die Orgel spielte und die Altstimme der Sängerin mit der obligaten Violine selige Weisen von Bach offenbarte. Wenn der Geiger von diesen Stunden erzählte — mitunter hatte einer der Offiziere die Zivilbevölkerung eingeladen —, zitterte in seiner Stimme merklich das Erlebnis nach und übertrug sich wie ein Hauch auch auf mich.

In Den Haag begann vor einigen Wochen das Berliner Philharmonische Orchester mit seiner Konzertreise im Rahmen der Truppenbetreuung. Unter der Stabführung von Knappertsbusch und Jochum wurden insgesamt 18 Konzerte in Holland, Belgien und Frankreich durchgeführt, nachdem bereits eine Reihe von Konzerten unter Abendroth vor den Soldaten in Dänemark stattgefunden hatten.

Während der Pause — es war nach dem Klavierkonzert B-dur von Mozart, das Elly Ney spielte — kam einer der Generäle der Luftwaffe auf mich zu. „Diese Gewalt der Gegensätze", sagte er, „morgen fliegen meine Leute wie alle Tage wieder gegen England, kämpfen, fallen und siegen! Heute können sie eine Stecknadel zu Boden fallen hören, so still ist es im Raum! Wissen Sie, das Leben ist reich an Gegensätzen, und weil es so reich an Gegensätzen ist, darum ist es unbegreiflich schön. Sehen Sie, Rembrandt, der in diesem Lande geboren wurde, hat um diese Gegensätze gewußt, er konnte sie in dieser unnachahmlichen Kontrastierung von Licht und Schatten gestalten."

Knappertsbusch gab in Den Haag die Tannhäuserouvertüre zu. Er dirigierte sie langsam, kostete sozusagen jede Note aus. Meisterhaft setzte er den Schluß hin. Da kam, nachdem der wahrhaft tosende Beifall verrauscht war, ein Matrose zu mir. „Das hat doch Richard Wagner damals so sicher gewußt wie wir heute", so meinte er, „daß das deutsche Wesen einmal doch in der Welt siegen würde."

Und es war in Paris wiederum, wo mich nach dem festlichen Abend vor 3500 Soldaten im Trocadero, der durch die Anwesenheit von Reichsorganisationsleiter Dr. Ley und vieler Generäle ein besonderes Gepräge erhielt, am anderen Morgen zwei einfache Musketiere aufsuchten und um Besorgung eines Autogramms von Knappertsbusch baten. Einer von ihnen lobte die unvergleichliche Akustik des Raumes. Dieses Lob war am Platze, denn das Pianissimo im zweiten Satz der Beethovenschen Siebenten war bis in den entferntesten Winkel zu hören. „Erst habe ich gedacht", so meinte der eine von ihnen, „na, auf diese Sinfonie einen Walzer zu setzen, ist das nicht ein Wagnis? Wie dann aber Knappertsbusch diesen Walzer dirigierte (es war ein Walzer von Komcak), das hat mich davon überzeugt, daß die Gegensätze von denen beherrscht werden, die die Kunst verstehen, sie zu dirigieren." Und der andere: „Wenn wir nicht wüßten, was wir zu verteidigen haben, dieser Mozart, dieser Beethoven, die würden es uns lehren."

In Brüssel kamen Schauspieler auf mich zu. Sie waren mit einem Lustspiel seit Wochen eingesetzt, erst in Polen, dann im Westen. „Wissen Sie, es ist als hätten wir jeden Tag Premiere. Jeden Tag setzt sich unser Zuschauerkreis aus anderen deutschen Gauen zusammen. Das ist gar nicht mit dem Theaterspielen etwa in Berlin zu vergleichen. Es ist etwas völlig anderes und hat uns völlig verwandelt."

Ein Schauspieler, seit Monaten im Norden eingesetzt, ist für zwei Tage in Berlin und suchte uns auf. „Ich habe oft im Staatstheater mitgewirkt, in vielen Filmen mitgespielt, aber niemals habe ich dieses Unsagbare erlebt, was mir und meinen Kameraden diese Wochen vermittelt haben. Es ist auch nicht annähernd mit noch so großen Erfolgen meines Lebens zu vergleichen. Sie werden es erfahren, an dieser Aufgabe werden wir alle wachsen."

„Noch nie", so schreibt ein Dichter, der vor Soldaten und vor Arbeitern der OT. las, „habe ich einen so starken Anschluß an das Volk gehabt, noch nie bei den zahlreichen Dichterlesungen das ‚Volk' so erlebt, wie hier. Diese gebändigte Kraft, die hier zutage tritt, das ist das Ungeheure. Wer wird das in der Dichtung gestalten können? Diese einfachen Soldaten und Arbeiter verstehen alles, was dem bürgerlichen Leser zu verstehen schwer fällt. Das Einfache und das ganz Tiefe wird von ihnen begriffen."

Aus Montargès schreibt eine bekannte Schauspielerin: „Ihr könnt Euch das in Euren Büros gar nicht vorstellen, dieses Erleben, das Ihr uns vermittelt. Wir haben alle nur den einen Wunsch, diese Kraft, die wir täglich aufspeichern, dereinst im Frieden einsetzen zu können. Gestern abend hielt uns ein Major vor Beginn unseres Spiels eine Rede: Wir haben viel durchgemacht, so begann er, wir haben Grausiges erlebt und schwere Schicksale sich abrollen sehen. Wir können nicht darüber sprechen, der Mund ist uns stumm geworden. Wir sind Soldaten und stolz, für Führer und Vaterland kämpfen zu können. Sie kommen zu uns, geschickt vom Führer. Sie sind die Brücke zur Heimat. Sie vertreiben durch Ihre Kunst, durch Ihr bloßes Hiersein Untugenden, die unwillkürlich bei diesem Leben vorkommen. Sie ermahnen uns wieder an unsere Heimat und daran, daß dieses Leben, das wir jetzt führen, einmal wieder aufhört, und daß wir uns wieder einreihen werden in die Pflichten des zivilen Lebens. Sie wissen nicht, was es für uns bedeutet, wieder eine deutsche Frau zu sehen und zu sprechen. Und vor dieser deutschen Frau wird unsere Achtung und Ehrfurcht immer größer, je mehr wir die Französinnen kennenlernen. Seien Sie sich der großen Aufgabe bewußt, die Sie hier im Feindesland für unsere Soldaten zu erfüllen haben. Es lebe die Kunst! Es lebe das Vaterland!"

Die musikalische Betreuung des Soldaten

Von **Wilhelm Matthes**,

Oberleutnant beim Oberkommando der Wehrmacht

Marsch und Lied der kämpfenden Truppe zeigen, wie das Volkslied am unverbildetsten und ursprünglichsten, daß der Deutsche seine stärksten eingeborenen Empfindungen am schönsten musikalisch zum Ausdruck bringt. Diese Erkenntnis verschaffte der Musik auf dem weitverzweigten Arbeitsgebiete der geistigen Truppenbetreuung eine besondere Stellung. Die geistige Betreuung der Truppe unterscheidet sich sehr bewußt von vielen anderen Aufgaben, die der bloßen Unterhaltung und Vergnügung dienen. Es ist menschlich verständlich, daß die Mehrzahl der Soldaten nach harten Kämpfen, nach letzter Hingabe der Körper- und Nervenkraft eine Ablenkung erwartet. So ist auch in den monatlichen Planungen, die die Armee-Oberkommandos, Luftgaukommandos, Marinestationen und Wehrkreiskommandos in Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" dem Oberkommando der Wehrmacht unterbreiten, reichlich für Varieté-Veranstaltungen, „Bunte Abende", Kabarett-Vorstellungen, für Lustspiel-,

Schwank- und Operettenaufführungen gesorgt. Es wäre freilich verhängnisvoll, wollte man dabei nur jener bequemen Anschauung Geltung verschaffen, die die Freizeitgestaltung des Soldaten von jeder geistigen Anregung und Mitarbeit zu „verschonen" sucht. In jedem innerlich gesunden jungen Menschen wird sich gerade das Verlangen nach geistiger Aus- und Ansprache um so gebieterischer regen, je mehr er zuvor zur Hingabe seiner ganzen körperlichen Leistungsfähigkeit veranlaßt wurde. Das gern herbeigeholte Gesetz von Spannung und Entspannung hat hier nur bedingte Gültigkeit. Vielmehr ist es oft eine neue, von der entgegengesetzten Seite her entstehende Spannung, die dem Menschen das rechte Gleichgewicht wiedergibt und damit auch den Sprung über einen inneren Hohlraum ermöglicht. Um auf dem Gebiete der Musik jenes neue Spannungsvermögen vermitteln zu können, bedarf es einer kundigen und sehr sorgfältigen Wahl. Viele dieser jungen Soldaten entstammen der Landbevölkerung. Sie wissen nichts von Opern und Konzerten, es sei denn auf dem indirekten Wege über den Rundfunk. Hier bieten sich gerade für die Wehrmacht ungeahnte Bildungsmöglichkeiten durch die Erfassung weitester Volkskreise, die in diesem Umfang und in dieser Geschlossenheit das zivile Leben kaum ermöglicht. Die geistige Betreuung der Truppe ist heute vor allem auf kleine und kleinste Truppenteile gerichtet, die weit fort von den Kulturzentren der Heimat im besetzten Gebiete liegen. Ein Konzertabend wird für sie zusammengestellt, eine Wanderoper in Fahrt gesetzt, und wo die Durchführung einer solchen Opernreise nicht möglich ist, wird man notgedrungen zu dem Mittel sogenannter Opernabende greifen müssen. So sehr man bei der Zusammenstellung solcher Programme auf den Fachmann angewiesen ist, so gefährlich könnte dieser Fachmann werden, wollte er von seinem Standpunkt aus ein Konzert lediglich nach den übernommenen Gepflogenheiten erhöhter bürgerlicher Ansprüche aufstellen. Er würde in dem Bestreben, von der Unterhaltung zu einem Kunstabend vorzustoßen, sich leicht dem Vorwurf aussetzen müssen, gelangweilt zu haben. Deswegen ist es auch nicht ratsam, solchen Wehrmachtskonzerten „geschlossene Programme" zu unterlegen, bei denen lediglich ein Streichquartett, ein Pianist oder ein Sänger zum Konzertieren herangezogen wird. Selbst der Versuch, ein mehrsätziges Streichquartett oder eine viersätzige Sonate spielen zu lassen, scheiterte in den meisten Fällen an dem noch nicht genügend entwickelten Auffassungsvermögen der Soldaten. Hier kann nur eine Aufnahmefähigkeit durch gut abgewogene Gegensätzlichkeit ermöglicht werden, indem kammermusikalische, solistisch instrumentale und sängerische Darbietungen (Lied und Ballade), gegebenenfalls auch Rezitationen, in glücklichen Maßverhältnissen auf eine Spieldauer von etwa 1½ Stunden sorgfältig verteilt werden. Viele Beweise liegen dafür vor, daß solche Konzerte sehr nachhaltige Eindrücke bei der Truppe hinterließen.
Auf das begriffliche Vorstellungsvermögen des einzelnen Soldaten muß dabei ebenfalls Rücksicht genommen werden. Mit der Angabe einer Opuszahl oder irgendeine f-moll-Sonate ist diesen Hörern nichts gesagt. Deswegen wird für die Vokalmusik vor allem die Ballade berücksichtigt, für solistische Darbietungen weniger der einzelne Satz als das „Stück" (z. B. Schumanns „Aufschwung", Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen"), ohne damit etwa der eigentlichen Programmusik das Wort reden zu wollen. Einleitende und erläuternde Worte haben zu weiterem Verständnis wesentlich beigetragen. Völlig falsch wäre es, zur Auflockerung solcher Programme Bruch-

stücke aus Opern heranzuziehen, oder am Schlusse mit Operetten- und Tonfilmschlagern „erheitern" zu wollen. Unsere große Lied-, Balladen- und Instrumentalliteratur bietet soviel Unterschiedliches und auch Heiteres, daß ein erfahrener und verantwortungsvoller Konzertveranstalter hier nicht in Not geraten kann. Natürlich finden bei den Wehrmachtskonzerten auch die großen Sammlungen deutscher Volkslieder und ihre Bearbeitungen Berücksichtigung.

Auf diesem Gebiete ist freilich durch die Modeerscheinung der wimmernden, brummenden und summenden Vokalquartette im Stile der früheren comedian harmonists so viel Verschmiertes, karikaturenhaft Sentimentales in den Großstädten fabrikmäßig hergestellt worden, daß der Versuch, eine solche Asphaltkunst in die Planungen der Wehrmachtskonzerte einzugliedern, auf entschiedenen Widerstand stößt. Das Gleiche gilt von den verdeutschten, aber denkbar undeutschen Abarten der Song-, Chanson- und Flüstertenöre, die eine muffig-schwüle Kabarett-Atmosphäre um sich zu verbreiten suchen. Hier fällt der Wehrmacht eine wichtige kulturelle Aufgabe zu, indem sie gegen einen derartigen Einbruch von musikalischer Schundliteratur Front macht, denn sie wird es nicht verantworten, zahlreiche junge Menschen vom Lande mit diesem Kehricht der Großstadt zu „betreuen". So wird es auch niemals gelingen, die musikalischen Wehrmachtsveranstaltungen in die Niederungen der Jazz-Musik abgleiten zu lassen, auch da nicht, wo diese Jazz-Musik nicht dem Worte, aber dem „Geiste" nach in Erscheinung tritt. Bedenken wir: diese Ware trägt nicht das Schutzzeichen „made in Germany". Sie ist in der Systemzeit von einem heute überlebten, verweichlichten, nervenschwachen, sich mondän fühlenden Kleinbürgertum übernommen worden, dessen Dunstkreis von den Ausschwitzungen einer erhitzten jüdischen Phantasie durchsetzt wurde. Der junge Soldat aber ist durchaus unbürgerlich. Er liebt das Echte, Starke, Gerade, Gekonnte; gewiß auch das Derbe, aber niemals das Schwüle, Verschwommene, Schwankende und Haltlose. Er liebt den gesunden Humor, um sich zu erfrischen. Seine Nerven bedürfen nicht der Narkotika, d. h. der Groteske, der dialektisch überspitzten Satire, der rhythmischen Veitstänze und Klangeinnebelungen süß-säuselnder Liedequilibristen. Nicht zuletzt muß daran erinnert werden, daß alle diese Kartoffelkäfer auf dem geistigen Nährboden des deutschen Musiklebens nicht nur mit Hilfe von Juden, sondern auch unter zuverlässiger Assistenz des Secret Service (wie aktenmäßig erwiesen ist), verstreut wurden.

Der Krieg, der mit der Betreuung entlegener Truppenteile die alte Wanderoper wieder auf die Beine gestellt hat, brachte uns mit dieser Einrichtung auch wieder eine Anzahl wertvoller Einakter in Erinnerung. Ihr Einsatz fand bei der Truppe bisher überraschend starken Beifall, und es zeigte sich von neuem, daß dem wirklich Wertvollen gegenüber der Soldat stets mit unverbildetem Instinkt seine ganze Aufgeschlossenheit entgegenbringt. „Die Magd als Herrin" von Pergolesi hat z. B. im hohen Norden bei allen Truppengattungen einen derartigen Anklang gefunden, daß man die Künstler dort oben nach Ablauf ihres Gastspieles noch auf weitere Monate festhielt. Einen ähnlichen Erfolg hatte man mit Lortzings „Opernprobe", mit Mozarts „Bastien und Bastienne" und auch mit Glucks „Maienkönigin". Wo sich zu diesen Einaktern kein Gegenstück finden läßt, wird der schon mehrfach mit viel Zustimmung

unternommene Versuch gemacht, den ersten Teil des Abends konzertmäßig zu gestalten. Hier bieten sich auch den Mitwirkenden sehr reizvolle Aufgaben, indem die Sänger und Sängerinnen des Operneinakters Gelegenheit haben, sich im Liede und in der Ballade zu erproben, und einzelnen Mitgliedern des mitreisenden Kammerorchesters die Möglichkeit gegeben ist, sich kammermusikalisch oder solistisch zu betätigen. Wehrmachtsveranstaltungen von Opernaufführungen in den Standorten wie auch der mehrfach erfolgte Sondereinsatz eines ganzen Opernpersonals aus der Heimat mit vollbesetztem Chor und Orchester, der z. B. in Paris zu einem mehrtägigen Gastspiel der Frankfurter Oper führte, zwingt zu der Auseinandersetzung: was soll der Wehrmacht geboten werden, wo die Möglichkeit einer Opernaufführung in größerem oder größtem Stile gegeben ist? Die Wahl solcher Werke muß in erster Linie vom Stofflichen und nicht vom rein Musikalischen ausgehen. Eine solche Ansicht mag in einer Musikfachzeitschrift zunächst befremden. Sie ist aber ebenfalls, wie das Eintreten für gemischte Konzertprogramme, lediglich vom Standpunkt der Truppenbetreuung aus zu verstehen, denn auch hier muß damit gerechnet werden, daß viele Soldaten durch die Veranstaltungen der Wehrmacht zum ersten Male Gelegenheit haben, eine Opernaufführung zu besuchen. Die Erwartung ist bei ihnen zunächst auf das Stoffliche gerichtet, d. h. auf das Theater an sich. Die schönste Musik wird an solchen Hörern mehr oder weniger spurlos vorüberrauschen, wenn sie das Schicksal der Menschen auf der Bühne nichts angeht. Das Stoffliche, das den Soldaten betrifft, ergibt sich ganz einfach aus seinen eingeprägten Vorstellungen von Mut, Ehre, Treue, Liebe zu Heimat und Volk oder es geht für ihn auch aus der einfachen, leichtverständlichen Symbolik deutscher Sagen hervor. Es brauchen in diesem Zusammenhang andeutungsweise nur die Opern „Fidelio", „Freischütz", die frühen Wagnerschen Werke, „Carmen", oder auch „Cavalleria rusticana" genannt zu werden. Was aber gehen den Soldaten z. B. die Boudoir-Geschichten einer großen Pariser Kokotte vom Schlage der Traviata und ihres „plutokratischen" Liebhabers an! Wäre nicht im Falle Verdi die „Aida" das einzige und gegebene Stück für jede Truppe? Auch die Erotomanie einer „Salome", die Liebesabenteuer einer zerfallenen Aristokratie und bürgerlichen Gesellschaft, die im „Rosenkavalier" und in der „Arabella" mit Behagen über drei lange Akte verbreitet werden, sind keine Stoffe für den Soldaten. Dem haltlosen, arbeitsscheuen „Gelichter" der Puccinischen „Bohème" wird der pommersche Grenadier und der süddeutsche Alpenjäger ebenso verständnislos gegenüberstehen, wie dem Linkerton, in dem der deutsche Soldat nur die Karikatur eines Leutnants erblicken kann, während das zu stark geschminkte „Heldentum" der kleinen Butterfly keinen Seemann erschüttern wird. Noch weniger eignen sich für eine Wehrmachtaufführung die sexuellen Exzesse eines Scarpia (Tosca) oder eines Sebastiano (Tiefland).

Die Ausrichtung des Spielplans nach oben ist durch die Aufnahmefähigkeit bedingt. Die „Meistersinger" mögen trotz der urdeutschen Kraft ihrer großen Volksszenen und prächtigen Volksgestalten wegen ihrer großen Monologe einen Grenzfall darstellen. Die epische Ausführlichkeit und symphonische Breite der Ringmusik dagegen schließt bereits eine Aufnahme in den Wehrmachtsspielplan aus. Vom Tristan und Parsifal gar nicht zu reden. Die mit großem Erfolge durchgeführten Festspiele in Bayreuth hatten eine sorgfältige Wahl unter den dorthin gesandten Wehrmachtsmitgliedern zur

Voraussetzung. Aus solchen Erwägungen wird man auch von der Aufführung Gluckscher Werke schweren Herzens Abstand nehmen müssen, weil die hohe dramatische Idee in diesen Opern zu absolut behandelt ist. Die Abhängigkeit vom Stofflichen macht daher von vornherein einen an sich schmerzlichen Verzicht auf eine längere Reihe von Opern und Musikdramen, die musikalisch zu den erhabensten Meisterwerken gehören, zur Pflicht. Um so mehr Möglichkeiten bietet aber eine Erweiterung des Spielplans auf dem Gebiete der heiteren Oper. Verschiedene Opern von Mozart, der ganze Lortzing, Nicolais „Lustige Weiber" und Verdis „Falstaff", Rossinis „Barbier", Donizettis „Regimentstochter", Aubers „Fra Diavolo", Smetanas „Verkaufte Braut" sind (ebenfalls nur andeutungsweise) Aufgaben, die es der Wehrmachtsbetreuung leicht machen, gegen die reißerische Revueoperette und den modernen musikalischen Sketsch mit all seinen Varianten ins Zynisch-Erotische eine Sperrzone zu errichten. Hier ergibt sich von Mozart bis zu den zeitgenössischen Werken eines Wolf-Ferrari, Orff oder Marc Lothar eine Fülle von Aufführungsmöglichkeiten. Was für die Wehrmachtsveranstaltungen auf dem Gebiete des Konzertes und der Oper gefordert werden muß und durchgeführt wird, sollte maßgebend für eine allgemeine Ausrichtung auf dem Gebiete der musikalischen Volkserziehung sein. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, daß man alles als „Volkskunst" erklären dürfe und nach diesem Verfahren völlig unvorbereitete Kreise mit den letzten und höchsten Äußerungen der Kunst gewissermaßen auf Duzfuß bringen könne. Anderseits darf nicht leichter Hand jeder künstlerische Anspruch von vornherein aufgegeben werden, um auf bequeme Weise einer billigen Unterhaltung und einer wohlfeilen Schaufreudigkeit frönen zu können. Bei den Veranstaltungen der Wehrmacht ist immer wieder die Beobachtung gemacht worden, daß der einfache Soldat ein sehr sicheres Urteilsvermögen für das hat, was gekonnt und wertvoll ist. Das gilt von den Theater- und Konzertaufführungen wie von jeder Kabarett- und Varietéveranstaltung. Selbst da, wo in der Kunstmusik nicht immer gleich das volle Verständnis vorhanden war, stellte sich doch sehr bald das Gefühl der Achtung vor einer ehrlichen Leistung ein und damit auch die dämmernde Erkenntnis von den immanenten Werten jeder echten Kunst.

Das führt zuletzt auch zu einer Betrachtung der Aufführungspraxis. Es gibt Künstler, vor allem Sänger, mit großem Namen, die zu allen Zugeständnissen bereit sind. Sie verbreiten einen Aufruhr um sich auf ihren Brettern, der jedoch schon beim nächsten Glase Bier unter den Zuhörern nach dem Konzerte verklungen ist. Nicht auf die großen, hochklingenden Namen kommt es bei diesen Wehrmachtsveranstaltungen an. Für eine solche Propaganda hat der Soldat überhaupt keinen Sinn. Er hat Sinn für den Grad der Leistung, für die Leidenschaftlichkeit des Einsatzes, für die innere und äußere Disziplinierheit einer Aufführung, für den Geist der Gemeinsamkeit, der aus einer Arbeit erkennbar wird, und für das Dienen einer Sache um ihrer selbst willen. Denn: Das, was den Mann auf dem Podium zum Künstler macht und vom Dilettanten oder Scharlatan unterscheidet, sind im Grunde genommen auch soldatische Tugenden, von denen der Mann in der Truppe wie auch jeder wirkliche Truppenführer seine berechtigten Ansprüche an die Kultur abhängig macht.

Kriegsauftrag von „Kraft durch Freude"

Von Rudolf Sonner,

Abteilungsleiter im Amt Feierabend

In seiner Rede vor Rüstungsarbeitern und Soldaten, mit der der Reichsorganisationsleiter Dr. Robert Ley die Kriegsfestspiele 1940 in Bayreuth eröffnete, führte er u. a. folgendes aus:

„Es war für uns eine Selbstverständlichkeit, daß ‚Kraft durch Freude' im Kriege in größtem Ausmaße Einsatz finden mußte. Wäre allerdings ‚Kraft durch Freude' ein lächerlicher Vergnügungsverein gewesen, dann hätten wir es im Kriege nicht einsetzen können. Hätte aber ‚Kraft durch Freude' im Kriege keinen Platz gehabt, dann würde es auch keine Existenzberechtigung im Frieden haben.
Wir wollen auch jetzt in dieser harten Zeit dem Volk und der Welt beweisen, daß wir die Kunst an Arbeiter und Soldaten, an die breiteste Masse des Volkes herantragen. Kultur und Kunst sind nicht nur für einige wenige da und sind nicht durch eine hohe Mauer vom Volk abgeschlossen."

Die kulturellen Leistungen haben in dem uns von den Plutokratien aufgezwungenen Krieg nicht nur nicht nachgelassen, sondern sind zu Gipfelpunkten geführt worden. Das Amt Feierabend in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat mit dem vollen Einsatz seiner wenigen nicht zum Wehrdienst eingereihten Männer die Kulturarbeit in Planung und Durchführung weitergetan, ja, sogar gesteigert. Nicht nur die Arbeitskameraden der Rüstungsbetriebe, sondern auch der Soldat wurde durch künstlerische Darbietungen aller Art betreut. Als im September des vorigen Jahres der Krieg ausbrach, da hatte es zunächst den Anschein, als ob der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" jede weitere Betätigungsmöglichkeit genommen sei. Es erwies sich jedoch aber sehr bald, daß gerade während des Krieges diese Organisation sich vor neue große Aufgaben gestellt sah, deren Bewältigung den vollen und letzten Einsatz aller Mitarbeiter und die Überwindung zuvor nie gekannter Schwierigkeiten zur Voraussetzung hatte. Wenn wir heute eine Bilanz der KdF.-Arbeit ziehen, so beweist diese Bilanz klar und überzeugend, daß, wie aus den oben zitierten Worten des Reichsorganisationsleiters hervorgeht, die Organisation die Erwartungen restlos erfüllte und sich bewährte. In enger Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht sind unablässig in Feld- und Ruhestellungen, in Standorten, Lazaretten und Genesungsheimen der Wehrmacht in tausenden von KdF.-Veranstaltungen Millionen deutscher Soldaten erfaßt und betreut worden.

Grundsatz und Leitgedanke war dabei, daß den Soldaten nicht ein billiger Zeitvertreib geboten wurde, sondern daß ihm die höchsten Werte deutscher Kultur, für die er ja selbst mit vollem Einsatz kämpft, nähergebracht wurden. Dabei galt wiederum das uns vom Reichsorganisationsleiter gegebene Leitwort, daß das Beste für den Soldaten gerade gut genug ist. Für die Theaterveranstaltungen wurden eingesetzt alle stehenden Theater, Gau- und Wanderbühnen. Gerade die letzteren sahen sich oft vor schwierige Probleme gestellt, weil sie die primitivsten Bühnenverhältnisse zu überwinden hatten.

Das Repertoire umfaßt Werke der Klassik, Lustspiele alter und zeitgenössischer Autoren, die Musikbühne verschiedene Opern und Operetten.

Eine Vielzahl von Kleinkunstveranstaltungen ergänzte sinnvoll die uns gestellte Aufgabe. Auch hier fanden die allerersten Kräfte des Großdeutschen Reiches ihren Einsatz. Fest steht, daß jede einzelne Veranstaltung selbst den höchsten Ansprüchen genügte.

Daß dabei der Musik besondere Aufgaben gestellt waren, versteht sich von selbst. In Tausenden von Konzerten wurden die unvergänglichen Werke der Meister deutscher Tonkunst an die Soldaten herangebracht; Liederabende wechselten mit großen sinfonischen Orchesterkonzerten und Veranstaltungen kammermusikalischer Art.

Da ein Einsatz größerer Opernensembles bedingt durch die Verhältnisse nur in beschränktem Maße möglich war, wurden vom Amt Feierabend in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht Kammeropern zusammengestellt. Die kleine Besetzungsmöglichkeit sowohl des Orchesters als auch des Opernensembles halfen hier alle Schwierigkeiten überwinden.

Bei der Planung und Durchführung aller dieser Veranstaltungen war von vornherein eine Zentralisierung unmöglich. Es erwuchsen einzelnen Gaudienststellen, in deren Bereich eine Konzentration von Truppen stattgefunden hatte, viele und neue Aufgaben. Es kann mit Genugtuung festgestellt werden, daß sich diese bewährt haben.

Ein kleiner Ausschnitt der von Berlin zentral eingesetzten Ensembles vermittelt ein ungefähres Bild dessen, was auch in den einzelnen Gauen geleistet wurde. Es waren eingesetzt im Generalgouvernement:

- Das Varieté Ilmen
- Das Varieté Berry
- Der Unternehmer Arthur Kistenmacher mit einem bunten Programm
- Der Flötenvirtuose Walter Scholz mit seiner Kammermusikvereinigung und der Altistin Friedel Beckmann
- Die Kammermusikvereinigung von Prof. Pollak von der Hochschule für Musik.

Im Protektorat Böhmen und Mähren:

- Die Varietégruppe Jonen
- Lautensänger Carl de Vogt

In Norwegen:

- Ein bunter Abend mit Dr. Allos, Anni Frind, Erna Haffner
- Der Zauberkünstler Ernin
- Der Lautensänger Söllner
- Das Ballett Carise
- Die Artistengruppe Alba Albrecht und Curt Rudolf
- Die Musikvereinigung Adolf von Lünen.

In Dänemark:

- Durch Vermittlung von Laale Andersen kamen Gäste von Bühne und Film zum Einsatz.

In Frankreich und Belgien:

- Die Varietétruppe Kronström und
- Der heitere Kunstabend mit Marina Ursica, Anton Flieger (Tenor) und Tänzerin Jesumann.

In Holland:

Zur Zeit eingesetzt:

Die Kammeroper von Clemens Glettenberg mit der „Maienkönigin" von Willibald von Gluck.

In den besetzten Gebieten waren und sind tätig:

Die Deutsch-Italienische Kammeroper, sowie die
Staatsoper Weimar, die Pfalzoper, die Städtische Oper Frankfurt/Main
Das Dresdner Streichquartett mit Solisten
Das Stroß-Quartett
Das Strub-Quartett
Das Badische Streichquartett
Das Prisca-Quartett
Die Kammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses Berlin
Das Bruinier-Quartett
Die Kammermusikvereinigung der Staatsoper Berlin.

Durchschlagenden Erfolg erzielte das Kammerorchester
Hans von Benda.
Das Collegium musicum unter Leitung von Prof. Diener
erfreute ebenfalls unsere Soldaten.

Weiterhin wurde durchgeführt von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im Auftrage des Oberkommandos der Wehrmacht und in Zusammenarbeit mit dem Sonderreferat Truppenbetreuung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eine Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters durch Holland, Belgien und Frankreich. Das Orchester spielte in:

Den Haag	Paris	Brügge
Utrecht	Fontainebleau	Lille
Lüttich	Amsterdam	Versailles
Gent	Antwerpen	Metz und
Ostende	Brüssel	Straßburg.

Dirigenten waren:

Robert Heger Eugen Jochum Hans Knappertsbusch.

Als Solisten wirkten mit:

Elly Ney	Melanie Wolf	Reinhard Wolf
Rosalind von Schirach	Wilhelm Kempff	Albert Harzer
Siegfried Borries	Rolf Naumann	Arthur Tröster.
Tibor de Machula	Tilla Briem	

Anläßlich des Konzertes der Berliner Philharmoniker in Paris hieß Generalleutnant von Tippelskirch den Reichsorganisationsleiter der NSDAP. Dr. Ley in seinem Hauptquartier herzlich willkommen und führte in seiner Ansprache aus:

„Die enge Zusammenarbeit zwischen dem Heer und den Dienststellen der Deutschen Arbeitsfront im allgemeinen und den Einsatzstellen von ‚Kraft durch Freude' im besonderen hat sich für das Heer außerordentlich segensreich ausgewirkt. Der Oberbefehlshaber des Heeres, Generalfeldmarschall von Brauchitsch, dankt Ihnen für die

großzügige Unterstützung, die Sie der Truppe während des ganzen Krieges durch den aufopfernden Einsatz von ‚Kraft durch Freude‘ gegeben haben. Die Arbeit hat reiche Früchte getragen. ‚Kraft durch Freude‘ hat in einem in der Welt noch nie erlebten Ausmaß für die geistige Entspannung und geistige Betreuung der Truppen besonders während der Wintermonate am Westwall gesorgt."

Mit dem Dank an Dr. Ley verband Generalleutnant von Tippelskirch den Dank an alle Mitarbeiter und an die große Schar der von „Kraft durch Freude" zum Einsatz gebrachten Künstler.

Reichsorganisationsleiter Dr. Ley ergriff daraufhin das Wort und führte dabei aus, daß er glücklich darüber sei, als alter Soldat mitgeholfen zu haben, den schweren Dienst der Truppen zu erleichtern. Die ihm vom Führer gestellte Aufgabe sei ihm deshalb besonders leicht gefallen, weil er sich immer mit dem Soldatentum innerlich verbunden fühlte. Der deutsche Soldat und der deutsche Arbeiter seien die besten Kameraden. Dr. Ley schloß seine Erwiderung mit dem Gruß an das ewige deutsche Soldatentum.

Diese ideale Verbundenheit der äußeren und inneren Front fand ihren konkreten Ausdruck bei der Durchführung der diesjährigen Bayreuther Festspiele, die auf Anordnung des Führers von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" durchgeführt wurden. Da aus verkehrstechnischen Gründen nicht alle deutschen Gaue berücksichtigt werden konnten, wurden in der Berliner Staatsoper eine Reihe von Sonderaufführungen für jene Männer durchgeführt, die in norddeutschen Rüstungsbetrieben die Waffen für Deutschland schmieden, sowie für Soldaten und für genesende Verwundete. So war auch die repräsentativste Opernbühne des Reiches den Rüstungsarbeitern und Soldaten zur Verfügung gestellt worden. Das Deutsche Opernhaus, Berlin, führte ebenfalls Wehrmachtsondervorstellungen durch für Verwundete, Urlauber und Soldaten der Garnison Berlin.

Beachtenswert ist fernerhin die Frontreise der Dresdner Philharmoniker und auch des Dresdner Kammerorchesters. Daß neben den genannten Orchestern und Kammermusikvereinigungen eine Vielzahl von Solisten (Vokalisten und Instrumentalisten) unterwegs waren, versteht sich am Rande.

Nicht vergessen sei als wichtigstes Instrument der kulturellen Betreuung der Wehrmacht der Reichstheaterzug. Daneben sind unterwegs das Zelt-Theater, Frontbühne 1 und 2 — Intendant Otto Müller — mit folgenden Stücken:

„Die vier Gesellen"
„Liebe in USA"
„Komödie der Irrungen"
„Wappen der Prasöhns"

Die Reichsautobahnbühne, Intendant Egon Kleyersburg. Das Lessing-Theater, Intendant Hansheinrich Dransmann, mit folgenden Aufführungen:

„Der Maulkorb"
„Schneider Wibbel".

Die Konrad-Dreher-Bühne bringt „Königin der Luft", Erwin Burmester ist mit dem Stück „Bezauberndes Fräulein" in Belgien und Frankreich unterwegs. Die Gastspieldirektion Hahne bringt: „Wenn der Hahn kräht" in Polen, die Tegernseer Bauernbühne ist in Frankreich unterwegs mit „Der verkaufte Großvater". Der Ver-

anstalter Anderl Kern ist zur Zeit in Polen mit: „Kajetan Minderlein", die Bühne Henry Pleß bringt:

„Die vier Gesellen"
„Der zerbrochene Krug"
„Minna von Barnhelm".

In Frankreich läuft die Aufführung „Die heimliche Brautfahrt", Graf von Schwerin ist unterwegs mit „Flachsmann als Erzieher", Carl Wallbaum mit dem Stück: „Drei alte Schachteln". Der deutsche Veranstaltungsdienst plant eine „Buschiade", die demnächst auf Tournee geht und hat besetzt einen „Lortzing-Abend".

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, wollte man jeden einzelnen Künstler namhaft machen, der während der bisher durchgeführten Wehrmachtsveranstaltungen mitgewirkt hat.

Weit über 100 000 Wehrmachtsveranstaltungen mit einer Gesamtteilnehmerzahl von mehr als 30 000 000 Menschen ist das Ergebnis der KdF.-Arbeit! Das bedeutet, daß monatlich über 15 000 Veranstaltungen geboten wurden; dazu kommt noch, daß unsere Organisation 1600 Arbeiter-Gemeinschaftslager betreut. In diesen Lagern wurden gegen 40 000 Veranstaltungen durchgeführt.

Mit welcher Opferfreudigkeit die Künstler sich dieser Arbeit widmen, geht auch aus der Tatsache hervor, daß z. B. Barnabas von Geczy mit seinen Solisten sich honorarfrei zur Verfügung gestellt haben.

Die enge Verbundenheit zwischen den beiden Achsenmächten erhellt die Tatsache, daß das „Orchestra Littoria" unter der Schirmherrschaft des Ministers Pavolini sich ebenfalls für eine Gastspielreise durch Deutschland entschlossen hat, um dabei ausschließlich für die Verwundeten der Wehrmacht zu konzertieren.

Vor Jahren hat einmal Reichsorganisationsleiter Dr. Ley gesagt:

> „Unser Ziel ist Kraft zu geben für die Ewigkeit unseres Volkes. Wir tun das alles nicht um uns beliebt bei den einzelnen Menschen zu machen, sondern wir tun das alles, um unserm Volk alle Hindernisse und Schwierigkeiten des Lebens überwinden zu helfen."

Daß auch dieses Wort in der Wehrmachtsbetreuung durch „Kraft durch Freude" seinen letzten Sinn erfüllt erhält, beweist die ganze kulturelle Arbeit während des Krieges. Aber nicht nur für den Augenblick hat die Deutsche Arbeitsfront gesorgt, sie hat im Auftrag des Reichsorganisationsleiters während des Kampfes des deutschen Volkes um seine Existenz die Vorarbeiten geleistet zum großzügigsten Sozialwerk aller Zeiten, mit der Schaffung der Altersversorgung und des Sozialrechtes.

Das Deutsche Volksbildungswerk betreut die Soldaten

Von Maria Ottich,

Sachbearbeiterin im Amt Deutsches Volksbildungswerk

Das Amt Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat seit Beginn des Krieges seine gesamte Arbeit in den Dienst der inneren Mobilisierung des Volkes gestellt. Die Hauptarbeit dient dem Soldaten an der Front, in den besetzten Gebieten und in den Lazaretten. An dem vorerst unerwarteten Ausmaße, in dem diese Arbeit angewachsen ist, und an der

Freude, mit der sie von der Wehrmacht und ihrer Führung aufgenommen wurde, darf ihre Wichtigkeit gemessen werden.

Bereits in den ersten Tagen des Polenfeldzuges konnte das Deutsche Volksbildungswerk eine Verbindung zwischen den östlich der Weichsel kämpfenden Truppen und der Heimat herstellen. Spontan wuchsen Ansätze hierzu an mehreren Stellen des Reiches gleichzeitig hervor. So versammelte beispielsweise der Ortsgruppenleiter eines Dorfes in Hessen-Nassau die Dorfgemeinschaft um sich, um den im Felde stehenden Dorfmitgliedern brieflich von den wichtigen Ereignissen im Heimatort zu erzählen. Von diesen wurden die Mitteilungen dankbar entgegengenommen und beantwortet. Ein reges Hin und Her von Briefen begann, und aus der Korrespondenz ergab sich geradezu ein Anfang einer „Kriegsgeschichte des Dorfes". Die dort angestellten Versuche wurden vom Deutschen Volksbildungswerk ausgewertet und die Anregung zu ähnlichen Betätigungen an weitere Dorfgemeinschaften weitergeleitet. Heute schreibt ein großer Teil der deutschen Dörfer bereits „H e i m a t b r i e f e" an die Front und erhält ebenso regelmäßig Antworten darauf. In den Gauen Sudetenland, Hessen-Nassau und Schleswig-Holstein stehen allein 80 Prozent der Dorfbewohner in regem Briefwechsel mit den Kameraden an der Front. Die Heimatbriefe bringen dem fern von der Heimat Kämpfenden das Bewußtsein seiner Zugehörigkeit zu dem Land und Dorf, in dem er geboren ist, und das Bewußtsein, daß die Heimat seiner gedenkt und sich um sein Anwesen, seine Arbeit und seine Familie kümmert. In den meisten Fällen werden diese Briefe und die Antworten der Soldaten vor der versammelten Gemeinde an den Dorfabenden verlesen und in das vom Deutschen Volksbildungswerk angeregte „D o r f b u c h" eingetragen. Später werden sie einmal für die Dorfbewohner und ihre Nachkommen ein Stück lebendiger Heimat- und Kriegsgeschichte darstellen.

Das in den Jahren vor dem Kriege ausgebaute V o r t r a g s w e s e n des Deutschen Volksbildungswerkes wird nun gleichfalls der Wehrmacht dienstbar gemacht. 45 der etwa 250 Vortragsredner, die der Reichsdienststelle zur Verfügung stehen, sind für den Einsatz vor den Soldaten ausgewählt worden. Sie werden bis in die vordersten Linien der Front entsandt und stehen dort mitunter vor 1000—1200 Zuhörern. Sie besuchen auch die besetzten Gebiete und sprechen je nach Lage der Dinge vor kleineren Einheiten und in Lazaretten. Von den Gebieten, für die die Soldaten selbst das lebhafteste Interesse bekunden, sind zu nennen: militärische Probleme (Luftfahrt, Marinewesen usw.), Sport und Technik, geschichtliche und politische Fragen, Expeditions- und Reiseberichte. Neben dem Ernst kommt selbstverständlich der Humor in reichem Umfange zur Geltung.

Durch seine D i c h t e r l e s u n g e n an der Front, im Generalgouvernement und in Lazaretten bietet das Deutsche Volksbildungswerk dem Soldaten Gelegenheit, deutsche Dichter der Gegenwart zu hören und sich von ihnen zu neuen Taten begeistern zu lassen. So wird an die Überlieferung aus der Zeit Theodor Körners, Max von Schenkendorfs und Ernst Moritz Arndts angeknüpft.

Trotz des umfassenden Ausbaues der Vorträge und Dichterlesungen ist es nicht möglich, überall der Nachfrage zu genügen, und selbst dort, wo die Vortragenden und Dichter von Zeit zu Zeit hinkommen, macht sich das Bedürfnis nach weiteren geistigen Anregungen geltend. Hier treten die im Auftrage des Oberkommandos der Wehrmacht vom Deutschen Volksbildungswerk zusammengestellten H e e r e s b ü c h e r e i e n in Erscheinung. Fünf verschiedene Grundtypen von Büchereien zu je 80—90 Bänden stehen zur Verfügung. Sie enthalten die wichtigsten Werke des NS.-Schrifttums, Bücher verschiedener Wissensgebiete, die besten in den letzten Jahren erschienenen Romane und Novellen und heitere Literatur. Im Einvernehmen mit dem Oberkommando der Wehrmacht, das dem Deutschen Volksbildungswerk die Anschriften vermittelt, werden die Büchereien an die Front, in die besetzten Gebiete, in Garnisonen und Lazarette versandt. Bisher sind über 1000 solcher Heeresbüchereien ausgeliefert worden. Weiterhin werden den Soldaten die in größerer Anzahl bereitliegenden V o l k s b i l d e n d e n S c h r i f t e n r e i h e n zugänglich gemacht. Je fünf der schmalen Heftchen, die Wissenswertes und Unterhaltendes aus allen Gebieten in interessanter Form darstellen, werden zu sogenannten „S o l d a t e n b r i e f e n" zusammengestellt und vom Verlag Hermann Hillger, Berlin-Grunewald, auf Anforderung durch Feldpost versandt. Im Einvernehmen mit dem Oberkommando der Wehrmacht werden im Rahmen dieser Serien besondere „Aufklärende Schriften für das deutsche Volk" vorbereitet, die bei der Wehrmachtsbetreuung unentbehrlich sind. Bisher erschienen die Schriften: „Spione, Verräter, Saboteure" und „Was tue ich im Ernstfall". In Vorbereitung sind ein Marineheft und ein Luftfahrtheft. In Kürze erscheint die Schrift „Volksschädlinge am Pranger".

Von besonderer Bedeutung ist die V e r w u n d e t e n b e t r e u u n g. Die medizinische Wissenschaft hat erkannt, daß mit einer rein ärztlichen Fachbehandlung sich die neuzeitliche Krankenhaus- bzw. Lazarettbehandlung nicht erschöpfen kann. Es gilt nicht allein, erkrankte Organe und verletzte Glieder zu heilen, sondern die seelische Kraft des Soldaten wieder zu wecken und ihm so schnell wie möglich Arbeitsfreude und Leistungsfähigkeit wiederzugeben. Hier wird von den behandelnden Ärzten die Mithilfe des Deutschen Volsbildungswerkes begrüßt; das unter seiner Leitung in zahlreichen Lazaretten durchgeführte L a i e n s c h a f -

fen ist ein wichtiger Teilabschnitt der Krankenversorgung geworden. Unter Anleitung von sorgfältig ausgewählten Lehrkräften erlernen hier die Soldaten z. B. Laubsägearbeiten, bei denen sie ihre künstlerischen Muster selbst entwerfen, sie lernen das Schriftzeichnen und fertigen dabei Wahlsprüche und Glückwunschblätter an, beschriften Umschläge, Behälter und Aktenmappen; sie lernen Holz und Linoleum schneiden, Flecht-, Rohr- und Webarbeiten. Sie lassen sich die Grundbegriffe der Buchbinderei zeigen, schnitzen Gegenstände aus Holz, die sie als Geschenke in die Heimat senden oder für sich als Andenken behalten, oder bauen Spielzeug für ihre Kinder. Bei allen diesen Arbeiten wird Wert auf eine werkgerechte Leistung gelegt, die nichts mit Dilettantentum zu tun hat, das fachmännische Höchstleistungen mit unzulänglichen Mitteln nachzuahmen sucht. — Soldaten, die durch ihre Verwundung den Gebrauch der rechten Hand oder des rechten Armes verloren haben, wird hier das Umlernen von Rechts- auf Linkshändigkeit leicht gemacht. Auch außerhalb der Lazarette wird das Laienschaffen bei den Soldaten gefördert, wo nicht, wie z. B. im Operationsgebiet, ständig der Sinn für den unmittelbaren militärischen Einsatz bereit sein muß. Mit erhöhter Aufmerksamkeit gedenkt man der Besatzungstruppen; in absehbarer Zeit werden Kurse in Norwegen eingerichtet.

Auf musikalischem Gebiet steht seit Beginn des Krieges gleichfalls die Betreuung der Soldaten im Vordergrund. Auch hier gilt die erste Sorge den Verwundeten. Die Musikabteilungen der Volksbildungsstätten und Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerkes entsenden ihre Musizierkreise in die über das ganze Reich verstreuten Lazarette. In der ärztlichen Soldatenbehandlung spielt die musikalische Betreuung die gleiche Rolle für die Wiederherstellung der Gesundheit und Wehrfähigkeit wie die oben dargestellte Anleitung der Verwundeten zur Beschäftigung mit dem Laienschaffen. Darum öffnen die leitenden Ärzte den musizierenden Kreisen bereitwillig die Türen; sie wissen um die Heilkraft der Musik. Den Soldaten selbst sind die Musikerbesuche stets willkommen. Mit besonderer Freude werden von der Lazarettbelegschaft die Singestunden begrüßt, da hier alle Gelegenheit zum Mittun haben. Kleinere und größere Singgruppen bringen den Verwundeten bald mit, bald ohne Begleitung von Instrumenten alte und neue Lieder aus dem reichen Schatz der deutschen Volksliedliteratur. So werden Lieder der Bewegung und Soldatenlieder, die den meisten aus der Schule, vom Wandern und aus dem Dienst der Formationen bekannt sind, aufgefrischt, und neue Lieder gelernt. Die Erfahrung zeigt überall das gleiche Bild: sobald die Singgruppe ihre Lieder anstimmt, beginnt es von allen Seiten her aus den Betten erst leise, dann immer lauter zu summen; aus



den benachbarten Sälen kommen die Gehfähigen hinzu; bald hat sich die kleine Singschar zu einer großen Singgemeinschaft verstärkt. Eine außerordentliche Belebung bringt das Kanonsingen mit seiner mannigfachen Veränderungsmöglichkeit mit und ohne Instrumente.

Die instrumentalen Arbeitskreise wechseln sich ab und wetteifern miteinander ihr Bestes zu bieten. Heute sind es Streicher, morgen ist es ein Blockflötenkreis, ein andermal musiziert eine aus verschiedenen Instrumenten gemischte Spielschar oder ein Kammermusikkreis Werke klassischer und neuerer Literatur. Gitarre, Mandoline und Akkordeon dürfen natürlich nicht fehlen. Sowohl Lehrer als auch Schüler wirken mit. Gelegenheit in den Lazaretten zu musizieren ist in reichem Maße vorhanden. Je nach Wunsch und Möglichkeit werden in jeder Woche ein oder mehrere Tage für regelmäßige musikalische Besuche festgesetzt. In größeren Lazaretten können die gleichen Vortragsfolgen in verschiedenen Sälen wiederholt werden. Es hat sich als zweckmäßig erwiesen, diese musikalischen Veranstaltungen in größeren Räumen durchzuführen, in die auch Schwerverletzte mit ihren Betten geschoben werden können. Für die Gestaltung der Programme bieten der Ablauf des Jahres, nationale Feiern, musikalische und Literaturgedenktage mannigfache Anhaltspunkte. Es werden Spielfolgen zusammengestellt, die einen geschlossenen Einblick in eine bestimmte Epoche vermitteln und sowohl stilistische als auch kulturgeschichtliche Zusammenhänge erkennen lassen. Unter dem Leitgedanken „Gesellige Spielmusik aus 3 Jahrhunderten" kommen beispielsweise Werke von H. L. Haßler, H. J. F. Biber, Georg Muffat, Chr. W. Gluck, Dittersdorf, Haydn und Mozart zu Gehör. Das Thema „Musik am Hofe Friedrichs des Großen" bietet Gelegenheit, Sätze von Joh. Seb. Bach und seinen Söhnen, seinem Flötenlehrer J. J. Quantz, Kirnberger und Marpurg, von Friedrich dem Großen selbst und seiner Schwester Amalie, Prinzessin von Preußen, zu musizieren. Eingestreute Anekdoten und Beispiele der Dichtkunst dieses Kreises lassen die alte Zeit wieder lebendig werden. Die zeitgenössische Komponistengeneration, die uns gerade reichliches Material für kleine Musizierkreise geschenkt hat, kommt dabei abwechselnd mit den Meistern älterer Epochen zu Worte. Selbstverständlich werden auch Programmwünsche der Soldaten gehört und nach Möglichkeit erfüllt. Den Musikern und Musikliebhabern unter ihnen, die selbst an der Musikausübung verhindert sind, bringen die Dar-

bietungen einen kleinen Ersatz. Nicht selten kommt es vor, daß Kameraden, die sich auf dem Wege der Besserung befinden, selbst ein Instrument zur Hand nehmen und sich der musizierenden Gemeinschaft einordnen. Andere, die erst über bescheidene Kenntnisse auf ihrem Instrument verfügen, wollen sich unter Anleitung der zu ihnen kommenden Musiker und Musiklehrer weiterbilden, wenn sie Arme und Hände frei gebrauchen können; angeregt durch das Beispiel der Besucher und musizierenden Kameraden wird bei Manchem das Interesse an der Musik neu geweckt. Mancher nützt die Zeit der Ruhe, um sich die musikalischen Grundbegriffe oder gar die Anfangsgründe im Spiel eines Instruments beibringen zu lassen. Das gemeinsame Musizieren ist immer das schönste Erlebnis sowohl für die Soldaten als auch für die Besucher.

Freilich gilt die musikalische Betreuung nicht allein den Verwundeten, sondern auch der Wehrmacht im allgemeinen. Zu allen Zeiten haben Soldaten gesungen und musiziert. Davon zeugen die uns überlieferten Landsknechtslieder, davon berichten die Weltkriegsteilnehmer, die oft nicht nur in der Etappe, sondern auch an der Front ihre eigenen Soldatenchöre und Laienorchester musizieren ließen, die sogar, wenn sie nicht mit unmittelbarem militärischen Einsatz zu rechnen hatten, regelmäßig ihre Konzerte veranstalteten. Was damals hier und da von selbst hervorwuchs, wird jetzt vom Deutschen Volksbildungswerk gefördert und geleitet. Eine Reihe der Soldaten hatte bereits vor dem Wehrdienst an den Musikkursen des Deutschen Volksbildungswerkes und der HJ. teilgenommen. Sie sind jetzt dankbar, wenn sich ihnen in den in Garnisonen und besetzten Gebieten für die Wehrmacht eingerichteten Musikkursen Gelegenheit zur Weiterbildung bietet. In einzelnen Fällen vermittelt das Deutsche Volksbildungswerk auf Wunsch der Kompanien den Soldaten Instrumente und Notenmaterial. Die im Rahmen der „Volksmusikalischen Werkreihe" erschienenen Lehrwerke bieten erwünschte Hilfsmittel, auch für den Selbstunterricht.

Zum kommenden „Tag der deutschen Hausmusik" widmen die Musizierkreise des Deutschen Volksbildungswerkes ihre Darbietungen vor allem den Soldaten in Lazaretten und Garnisonen sowie in den besetzten Gebieten. Soweit sich die Gelegenheit hierzu ergibt, wird auch wieder gemeinsam mit den Soldaten musiziert werden.

Die Anerkennung der Musikarbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" für die Soldaten erfolgte durch den Führer mit seinem Auftrage, die Bayreuther Festspiele im Kriegsjahre 1940 für die Wehrmacht und die Frontarbeiter durchzuführen. Das Deutsche Volksbildungswerk übernahm dabei die Einführung in das Werk Richard Wagners durch eine zu diesem Zweck zusammengestellte Festschrift und durch Einführungsvorträge am Festspielort. 2000 deutsche Soldaten und Rüstungsarbeiter wurden im Einvernehmen mit den militärischen Dienststellen von der Front und aus dem ganzen Reichsgebiet zusammengeholt, um ihnen das Erlebnis der schöpferischen Gestaltung des deutschen Geistes zuteil werden zu lassen.

So arbeitet das Deutsche Volksbildungswerk unter Aufbietung aller seiner Kräfte an der Erreichung des Zieles mit, dessen Erfüllung der Reichsorganisationsleiter Dr. Ley vorausgesagt hat: „Deutschland wird siegen im Sinne Richard Wagners, dem deutsche Art als Bürgschaft aller Kultur galt."

Praktische Volkstumsarbeit im Soldatenleben

Von Paul Leonhardt,

Abteilungsleiter in der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Von Außenstehenden wurde oft die Frage gestellt: „Warum setzen Sie die vielen Volkstumsgruppen der NS.-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' nicht im Großen in der Wehrmachtsbetreuung ein?" — Die einfache Antwort lautet: „Weil die männlichen Mitglieder der Gruppen Soldaten sind."

Ist diese Tatsache nicht selbstverständlich? Sie ist es, für unsere Auffassung von Volkstumsarbeit! Aber eben diese unterscheidet sich weitgehend von einem großen Teil der Volkstumsarbeit vergangener Zeit, in der sie eine schöne Insel abseits vom rauhen Leben darstellte, in der vielfach pazifistische oder konfessionelle Ziele vorherrschten.

Im Sommer 1939 führten wir eine Arbeitswoche für Laienspiel durch, und zwar in Ost-Tirol, am Fuße der Lienzer Dolomiten. In dieser Landschaft war ein Tell-Spiel der gegebene Arbeitsstoff. Ein von Fremden geknechtetes Volk wagt, durch die Kraft, durch den Glauben, den Willen seines Führers groß geworden, den Kampf um seine Freiheit. Wenige Wochen später erhielt der Leiter des Lehrgangs den Brief eines Teilnehmers, in dem dieser schrieb: „Das Erlebnis der Arbeitswoche hat mich bestimmt, mich sofort freiwillig zu melden, und nun bin ich glücklich, in Polen einmarschieren zu dürfen."

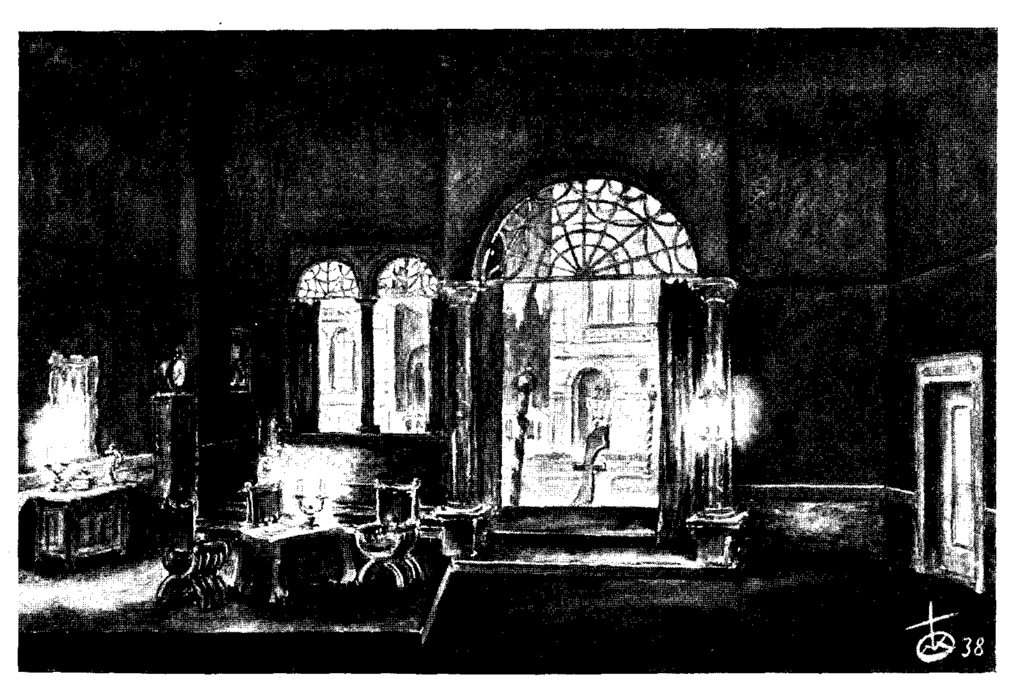
Volkstumsarbeit kann man nicht nur „tun" oder „treiben", Volkstumsarbeit muß man leben. Sie setzt eine bestimmte Lebensauffassung und damit eine be-

Bilder aus der kulturellen Truppenbetreuung im Kriege





„Nikodemus" von Hans Grimm. Berliner Erstaufführung.
Musikalische Leitung: Hanns Udo Müller. Inszenierung: Carl Möller. Gesamtausstattung: Walter Kubbernuß.



„Der Gondoliere des Dogen" von E. N. von Reznicek. Berliner Erstaufführung.
Musikalische Leitung: Hanns Udo Müller. Inszenierung: Carl Möller. Gesamtausstattung: Walter Kubbernuß.

stimmte Lebenshaltung voraus: die gesunden geistigen und seelischen Kräfte eines Volkes kommen immer wieder aus seinem Volkstum und werden von diesem getragen und ausgerichtet. Die Kunst eines Volkes ruht im Volkstum, aus dem sie emporwächst, und von dem sie getragen wird. Volkstumsarbeit ist eine politische, weltanschauliche, eine kulturelle und eine gesellschaftliche Frage. — Eine solche Lebenshaltung ist grundsätzlich eine Haltung des Tätigseins, vor allem auf seelisch-geistigem Gebiet. Nur ein singendes, ein musizierendes Volk wird eine Musikkultur entfalten und wird imstande sein, musikalische Werke aufzunehmen, sie zu verstehen und sie zu tragen. Nur ein spielendes Volk wird ein wahres Verhältnis zu einem Volkstheater haben. Und nur ein Volk, das aus dem eigenen Wesen sein Tanzgut schafft, wird eine volksechte Geselligkeit entwickeln.

Ein Tätigsein auch auf dem Gebiet des Musischen ist nicht nur eine Pflicht, die naturgegebenen Kräfte zu entfalten, sondern es ist auch eine Verpflichtung der Kameradschaft, seinen Volksgenossen mit diesen Gaben zu dienen, ihnen Freude oder ernste Erlebnisse seelisch-geistiger Art zu schenken.

Die vielen Kameraden, die durch die Schulungen der Abteilung Volkstum-Brauchtum gegangen sind, und die schon lange in dieser Arbeit stehen, die Kameraden der Hitler-Jugend, des NS.-Studentenbundes, der SA. oder der SS. haben diese Auffassung auch in ihr Soldatenleben hineingetragen. Sie haben sich eingesetzt, zuerst als Soldaten, dann aber auch als die Träger der Freizeitgestaltung. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß nur der draußen Freizeit mit seinen Kameraden gestalten kann, der auch als Soldat ein tüchtiger Kerl ist; und daß andererseits Leute für den Geist der Kameradschaft wenig oder nichts tun, die nur imstande sind, einen Dauerskat zu dreschen, an der Kantinentheke herumzustehen, von Weibern zu sprechen oder Stumpfsinn zu brüten.

Es können durch Vermittlung von Theatern, Konzerten und Dichterlesungen dem Soldaten unendlich wertvolle, oft lang und tief ersehnte Erlebnisse vermittelt werden. Durch den Einsatz von heiterer Muse und von guten Kleinkunstbühnen können ihm die notwendigen frohen Stunden bereitet werden. Für sein Soldatenleben und für die Verfassung einer Truppe aber ist das Selbstgestalten der Freizeit von entscheidender Bedeutung. Die Führung einer Kompanie und eines Bataillons ist in diesen Fragen besonders ausschlaggebend. Wenn an dieser Stelle Verständnis und das Gefühl für das Gesunde, Richtige da ist, dann können auch die Betätigungsmöglichkeiten geschaffen werden.

Auf der Fahrt nach Polen fanden sich in einer Kompanie ein SA.-Sturmführer, ein Musikstudent

und ein Volkstumswart von KdF. zusammen. Sie beschlossen das Singen und ähnliche Dinge zu pflegen. Auf dem Vormarsch wuchs das Marschlied in die Kompanie hinein und wirkte oft beim 40. Kilometer noch Wunder. Mehr war vorerst nicht zu tun. Als aber am Ende des Kampfes die Kompanie an einem schönen Spätherbsttag in einem gottverlassenen polnischen Nest lag, in dem es kein Glas Bier und keine Zigarette mehr zu kaufen gab, da hieß es beim Morgenappell: „Heute mittag versammelt sich die Kompanie! Mundharmonikaspieler, Akrobaten und andere Künstler vortreten." Die drei Kameraden zählten sich zwar nicht zu dieser Art von Künstlern, aber jetzt galt es, und sie meldeten sich. Die nun folgende Besprechung der „Künstler" ergab, daß der Mundharmonikaspieler etwa 4 Märsche und einige Liedchen spielen konnte, daß der Akrobat einige ausgezeichnete Handstände auf dem Tische zu leisten imstande war. Aber das füllte doch keinen Nachmittag. Nun mußte eingesprungen werden. In kurzer Zeit war eine reiche Folge fertig. Und der Nachmittag wurde eines der schönsten Erlebnisse der Kompanie. Der schmutzige Hof eines Bauernhauses wurde mit Stroh ausgelegt, worauf die Kompanie Platz nahm. Die zwei Strohhaufen vor der Scheune rahmten den Bühnenraum ein, hinter dem Haus war das Umkleidezimmer. Und nun ging's los, das erste offene Liedersingen, das die Berliner und Märker Landser mitmachten, mit den Kanons „Froh zu sein bedarf es wenig" und „Kommt nur her, wir wollen es euch zeigen". Dann wurden heitere Geschichten erzählt aus dem Kampf der Nationalsozialisten in Österreich, die der Mundharmonikaspieler jeweils einleitete. Der Akrobat fand Beifall und geraten und gelacht wurde viel über die Scharaden, die nun nacheinander in raschem Wechsel in den wunderlichsten Kostümen aus den polnischen Häusern zur Darstellung kamen. Diesem einen Nachmittag folgten noch mehrere Veranstaltungen während der langen Monate der Besetzung: Ein Abend, an dem stammesmäßiges Volkstum in Lied und Wort durch Kameraden aus verschiedenen Gauen zur Darstellung kam, eine Morgenfeier im Festsaal eines polnischen Schlosses, eine Vorweihnachtsfeier in unserem eigenen Gemeinschaftsraum, eine Wintersonnenwendfeier mit großem Feuer in sternklarer Winternacht, eine fröhliche Silvesterfeier und eine Feierstunde mit dem Spiel „Der Kom-

mandant" am 30. Januar, ein Frühlingsfest und andere.

Diese Stunden waren nicht allein Höhepunkte und Ereignisse im Alltagsleben einer Besatzungstruppe, sondern in reichem Maße füllten die Proben, das Planen und Vorbereiten in wertvoller Art die Freizeit von vielen Kameraden aus; denn auch der Zeichner, der Tischler, der Maler, der Gärtner und der Dekorateur fanden reichlich Arbeit, vor allem aber die Musiker, für die wir bald Instrumente beschlagnahmen konnten.

Zum Dienst aber gehörte durch all die Monate hindurch das Singen. Wer die Leitung eines solchen sich regelmäßig wiederholenden Soldatensingens hat, muß schon ein Kerl sein, ein Soldat, ein Führer, der zielklar arbeitet, einen Standpunkt hat, der viel kann und beweglich ist. Aus dem Menschlichen her, aus dem Völkischen und Politischen muß ein lebendiger Ton in die Lieder hineinströmen. Im Widerstreit der Wünsche über die Auswahl der Lieder wird er klare Führung behalten müssen. Die Mentalität der Soldaten muß berücksichtigt werden, nicht aber die Schlagersucht einzelner. Das beste Lied bleibt doch das Beste, es behält Dauer und vermittelt immer wieder die schönsten Erlebnisse, während der Schmarren einen Augenblick frappieren kann, aber bald abgeleiert und verbraucht ist. Kompanie-Hausdichter und -Komponisten können ihren Kameraden viel schenken und den Stolz mancher Truppe ausmachen. Nicht immer aber haben ihre Werke einen solch tiefen und echten Ton getroffen, daß sie Allgemeingut werden könnten, daß man sie als Volksgut bezeichnen könnte, und daß sie wert wären, gedruckt zu werden oder durch Rundfunk Verbreitung zu finden.

Eine Rundfrage bei sämtlichen Kameraden, die in der Volkstumsarbeit standen, ergab aus unzähligen Briefen, daß die größte Zahl irgendwo draußen in ihrem Truppenteil im Sinne einer echten Volkstumsarbeit tätig ist und in allen Briefen standen die Worte: „Schickt uns Material!" „Schickt uns Liederblätter und Liederbücher, Gedichte und Spiele!"

Schon in den ersten Kriegsmonaten hat die Abteilung Volkstum-Brauchtum eine Reihe von Blättern mit Soldatenliedern herausgebracht, die in der Heimat und an der Front viel Verwendung fanden. Besonderen Anklang jedoch fand das kleine Liederbuch „Heute wollen wir ein Liedlein singen", Lieder für Bunker und Lager. Es enthält eine kleine Sammlung alter und neuer, ernster und heiterer Volks- und Soldatenlieder. Gerade seine Vielfältigkeit und die saubere Linie der Liedauswahl macht es zu einem der wertvollsten seiner Art.

Diese Lieder aber wollen gesungen sein; nicht Vortragsart oder konzertmäßige Behandlung, aber auch nicht „ruck-zuck" künstliche Soldatenmanier kann diesen Liedern gerecht werden. Es ist natürlich sofort auch der Wunsch aufgetaucht, den Soldatensingeleiter zu schulen. Eine Frontdivision in Süddeutschland und ein dortiger Standort haben zuerst damit begonnen. Ein Singeleiter von KdF. hat in acht Abenden mit 200 Soldaten Lieder gesungen und praktische Übungen mit ihnen gemacht. Der Erfolg dieser Schulung war sehr groß. Und seither folgten in verschiedenen Gauen weitere solche Lehrgänge.

Die Frage „Deutsche Geselligkeit", „Deutscher Tanz" wirkt auch hinein in die Freizeitgestaltung der Wehrmacht. Man kann oft hören, der Soldat wolle in seiner Freizeit von Ordnung und Gemeinschaft nichts wissen, da wolle er frei sein, und im Tanz wolle er mit seinem Mädel losschwofen ohne Hemmung. Wenn damit das Bild heutiger Tanzstätten charakterisiert ist, so bedeutet das keine zukünftige Haltung und sagt nichts über das Wesen des Soldaten. Wir wissen, daß die Form des heutigen Tanzbetriebes sich in Deutschland nach 1918 breitmachte, und daß hier jüdisch-englisch-amerikanisches Wesen am Werk war. Wenn heute Deutschland darangeht, diese Welt politisch zu zerbrechen und an ihre Stelle eine Neuordnung zu setzen, so werden wir auch im Geselligen diese Formen zerbrechen und eigene deutsche dagegen stellen. Wir werden auch im Tanz zu unserer Art finden. Vor uns sehen wir eine deutsche edle Geselligkeit, mit einem schönen Tanz der Ordnung, aus deutscher Art geformt, von deutscher Musik begleitet. In den Anfängen des „Deutschen Gemeinschaftstanzes", wie er von der Abteilung Volkstum-Brauchtum aus überall getanzt wird, sehen wir einen künftigen Weg zur Neuordnung. Und wie diese Tänze mit Beifall in Betriebs- und Dorfgemeinschaften, in allen Organisationen, vor allem aber bei der Jugend aufgenommen werden, genau so begeistert tanzen sie die Soldaten überall da, wo KdF. mit Wehrmacht und Frauen aus der Frauenschaft, aus Betrieben, aus dem BDM. oder aus Volkstumsgruppen solche Tanzabende veranstalten.

Wie groß die Freude am Volkslied, Volksmusik, Volkstanz und Laienspiel bei den Soldaten ist, erleben immer wieder die Volkstumsgruppen, die zur Durchführung solcher Abende in Standorten, in Lagern und Horsten und in Lazaretten eingesetzt werden. Es ist dies das Eigene, das Echte, der Wesensausdruck der deutschen Volksseele, der in allen diesen Äußerungen liegt und daher auch den Soldaten eines Volksheeres immer wieder seine Heimat bringt. Man muß den Ausdruck in den Gesichtern der Soldaten und der Verwundeten sehen, um die Tiefe einer solchen Freude zu empfinden, wenn eine frische Gruppe von Burschen und Mädel in schmucker Tracht tanzt, man muß die Stelle erleben, wenn ein

Solo auf einem Volksmusikinstrument leise durch einen solchen Raum klingt, man muß die Freude und die Spannung sehen, wenn eine Laienspielgruppe, ein deutsches Märchen, einen Hans Sachs oder eine Eulenspiegelei darstellt.
Diesen wahren Volkston trifft ja besonders einer immer wieder, unser Kaspar. Und drum ist auch der Einsatz des Puppenspiels, der Handpuppe sowohl wie der Marionette, in der Wehrmacht besonders groß. Es muß ein solcher Puppenspieler Soldatenart und Soldatenhumor gut kennen. Wenn er aber einmal den richtigen Ton und den richtigen Stoff hat, dann sind Soldaten ein dankbares Publikum. Heute reisen unsere Puppenbühnen im Reich, in Polen, in Frankreich und Belgien, ja sogar oben in Norwegen von Truppe zu Truppe. Im hohen Norden, wo kleine Truppenteile in abgelegenen Gegenden harten Dienst leisten müssen, kommt der Kaspar zu ihnen und zeigt ihnen, wie man eine einfache Bühne baut und Köpfe schnitzt, und wie man diese Puppen in einem Spiel lebendig werden lassen kann.
Denn das Entscheidende ist immer wieder das Selbertätigsein.

Feldpostbrief an „Die Musik"

Westen, im September 1940

In meinem Zivilleben Kapellmeister, war es für mich von ganz besonderem Interesse, die Wehrmachtsbetreuung der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" jetzt, da ich seit Monaten Soldat bin, aus einer anderen Perspektive, also der des Zuschauers im feldgrauen Rock, kennenzulernen.
Vor meiner Einberufung habe ich selbst unzählige Wehrmachtsveranstaltungen geleitet und in programmtechnischer Hinsicht vorbereitet. Die meisten Dinge in meiner bisherigen Erfahrung habe ich, nachdem ich sie jetzt lediglich vom Standpunkt des Soldaten sehe, als richtig bestätigt gefunden. Dennoch muß ich immer wieder feststellen, daß mir jede Veranstaltung neue Erkenntnisse bringt, und mir heute das Gebiet der Wehrmachtsbetreuung in einem noch anderen Licht erscheint als damals, da ich nicht Soldat war.
Wie erlebt der Soldat solche Veranstaltungen? Was erwartet er von ihnen?
Oft genug liegen Truppenteile an Plätzen, die vom großen Verkehr gänzlich abgeschieden sind. Da gibt es außer dem Rundfunk nichts, was Abwechslung in das Einerlei des Dienstes bringt, der oft genug jetzt, da der Kampf auf unserm Kontinent beendet ist, sich in formaler Ausbildung und Exerzierdienst bewegt und daher genügend Freizeit gewährt.
Nehmen wir an, irgendwo in Holland ist ein kleiner, kaum 1000 Einwohner zählender Ort. Beim Kompanieappell wird bekanntgegeben, daß in absehbarer Zeit eine KdF.-Veranstaltung stattfinden werde. Sofort setzt das Interesse des Soldaten ein, er möchte gern erfahren, ob es eine Varieté-, Operetten- oder Konzertveranstaltung sei. Jede dieser angeführten Programmarten hat ihre besonderen Anhänger. In großer Zahl sind diejenigen vorhanden, denen ein lustiger Bunter Abend am willkommensten wäre. Andere wieder — nicht der kleinste Teil — erhoffen etwas Besinnliches, sei es auf literarischem oder musikalischem Gebiet. Wieder andere wollen eine Operette hören, ein Werk, dessen Melodien ihnen bekannt sind. Jeder der Kameraden hofft, wenn er auch in seiner Geschmacksrichtung einige Zugeständnisse zu machen bereit ist, einen Abend zu verleben, der ihn für einige Stunden aus der Atmosphäre des Alltags heraushebt und von dem er noch lange zehren und sprechen kann.
Der Programmgestalter solcher Veranstaltungen muß bedenken, daß sich die Menge seiner Zuschauer aus den verschiedensten Berufsschichten zusammensetzt, daß das Publikum, vor dem gespielt wird, aus den verschiedensten deutschen Gauen stammt, und außerdem wieder ein Teil davon Großstädter, der andere vielleicht in einem kleinen Dorf beheimatet ist. Der Staatsanwalt aus Berlin marschiert neben dem Hüttenarbeiter aus Westdeutschland, der Handwerker aus irgendeinem Dorf neben dem Künstler aus einer Großstadt. Kein Varieté, kein Konzertsaal und kein Theater wird ein so buntes Gemisch von Zuschauern haben, denn dort sucht sich jeder das Programm aus, das seiner Geschmacksrichtung am meisten entspricht, bei der Wehrmacht hingegen bilden die Veranstaltungen einen Teil des Dienstplanes und müssen daher nach den eben angeführten Gesichtspunkten besonders ausgerichtet sein.
Oft genug erlebte ich, daß wir unsere Unterkünfte — in vielen Fällen sind es Säle, als Massenquartiere eingerichtet — für KdF.-Veranstaltungen zur Verfügung stellen und herrichten mußten. Die Kompanieführung ist dann immer bedacht, dem Saal ein Gepräge zu geben, das sowohl Künstler als auch Soldaten vergessen läßt, daß dieser Raum vor und nach der Vorstellung einem gänzlich andern Zweck dient. An einem Veranstaltungstage hatten wir stundenlang vor Eintreffen der Dekorationen und Requisiten den Saal geräumt, die Bettstellen und Strohsäcke herausgetragen, die ganze Unterkunft von Grund aus gereinigt, die Wände mit Laub und Blumen geschmückt, somit also einen geeigneten Rahmen für die beiden Stunden der Freude geschaffen. Der Künstler darf dem Soldaten nicht böse sein, wenn dieser für alle seine

Mühe, die er zusätzlich seines Dienstes hat, nun aber auch ein Programm sehen will, das seinen Erwartungen weitestgehend entgegenkommt. Es ist ja schließlich allzu menschlich, wenn er für seine Mithilfe auch einen entsprechenden Genuß erwartet. Denn schließlich denkt er beim Herrichten des Saales schon wieder daran, daß ihm nach der Veranstaltung die Aufgabe bevorsteht, seine Unterkunft wieder so instand zu setzen, wie sie es vorher war. Das ist der eine, oft vorhandene Fall. In größeren Ortschaften dagegen, wo unbelegte Säle zur Verfügung stehen, verschieben sich das Bild und die Erfolgsaussichten für den Künstler begreiflicherweise nach einer viel günstigeren Richtung hin. Wir hatten das Glück, eine Reihe ausgezeichneter KdF.-Veranstaltungen vorgeführt zu bekommen, die, ganz gleich auf welchem Gebiet, sei es Artistik, Operette oder Konzert, Bestes boten. Jeder der Kameraden war mit den gezeigten Veranstaltungen restlos einverstanden und davon begeistert, sowohl der verwöhnte Großstädter, als auch der, dem es bisher nicht vergönnt war, solche Darbietungen zu sehen.
Die eingangs angeschnittene Frage der verschiedenartigen Zusammensetzung eines Wehrmacht-Publikums und dessen unterschiedlicher Aufnahmebereitschaft und Geschmacksrichtung ist lediglich durch hohe Qualität der Darbietung zu überbrücken und auf einen Nenner zu bringen. Es ist merkwürdig, wie Leute, die in ihrem Zivilleben kaum in ein Varieté gehen, weil ihr Interesse z. B. nur auf Konzerte oder hohe darstellende Kunst gerichtet ist, bei unseren Veranstaltungen von mustergültigen Leistungen hervorragender Artisten, wie sie wirklich nur an den führenden Varietés Deutschlands zu sehen sind, beeindruckt werden; wie der Kamerad, dem ein Musikprogramm willkommener gewesen wäre als das dargebotene, noch tagelang über die Güte jeder einzelnen Leistung sein Erstaunen ausdrückte und damit unter Beweis stellte, daß dieser Abend für ihn nicht verloren war.
Begrüßenswert ist, daß die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit dem alten, landläufigen, unzeitgemäßen Kabarettkitsch, von dem es im Zivilleben leider immer noch eine Anzahl gibt, vollständig aufgeräumt hat. Ein frischer Wind weht in ihren Programmen. Auf einen wichtigen Punkt möchte ich hinweisen: Ansager, die das Soldatenleben nur vom Hörensagen kennen, werden in einer Wehrmachtsveranstaltung fehl am Platze sein, denn der Soldat merkt sofort, ob der Mann auf der Bühne etwas vom Beruf des Soldaten versteht oder nicht. Er begrüßt es besonders freudig, wenn die Bühne beweist, daß ihr militärische Begriffe, wie z. B. „U. v. D.", „Wecken", „Zapfenstreich" usw. keine unbekannten Größen sind. Er kann von Herzen lachen, wenn diese Ausdrücke und Einrichtungen — auch wenn es auf seine Kosten geht — in humorvoller Weise Erwähnung finden.

Betrachten wir die andere Seite: Ein Mann, dem die musikalischen Fachausdrücke wie Opus usw. ein Schreckmittel sind, erlebt einen Kammermusikabend. Ihm ist nicht die Möglichkeit gegeben, irgendwelche geistvollen Einführungen darüber zu erfahren, auch will er die Kost so dargeboten haben, daß sie ihm ohne alle Zutaten bekömmlich ist. Mit atemloser Stille lauschen die Zuhörer den Werken unserer großen Meister, gespielt von hervorragenden Kammermusikvereinigungen, gesungen von Künstlern, die mit Ausdruck und stimmlichen Mitteln zu überzeugen wissen und den Zuhörer in ihren Bann schlagen. Man kann es in den Gesichtern solcher Kameraden lesen, wie sie gänzlich im Banne der hohen Kunst stehen, wie sie z. B. von einem Schubertlied beeindruckt sind und sich vor ihnen eine ganz neue Welt auftut, der sie bisher fremd gegenüberstanden. Es ist gut, daß die Teilnahme an solchen Veranstaltungen in den meisten Fällen Dienst ist, denn gerade dadurch wird manch fruchtbarer Boden gewonnen. Vielleicht wäre der Kamerad zu dieser Veranstaltung gar nicht hingegangen, jetzt aber, da er empfindet, daß diese Stunde auch ihm etwas bietet, ist er dankbar, sie miterlebt zu haben. Er ist für die Kunst gewonnen und freut sich auf eine ähnliche künftige Darbietung. Die Künstler, denen eine solche unverbildete Zuhörerschaft lauscht, empfinden es deutlich, wieviel Freude sie mit ihrer Kunst den Soldaten bereitet haben, die lange Monate von der Heimat, der ja ihre ganzen Gedanken gehören, entfernt sind.

Wir alle, besonders ich als Berufsmusiker, empfinden es dankbar, wenn wir, wie bisher schon so oft, von KdF. mit gehaltvollen Musikprogrammen erfreut werden, die bewußt jeder Problematik in programmatischer Hinsicht entbehren. Schließlich ist unsere einzige Musikausübung ja oft nur der Marschgesang, der dazu bestimmt ist, den Soldaten in seiner militärischen Haltung noch zu bestärken; dagegen will eine KdF.-Veranstaltung bewußt für kurze Stunden alles, was mit dem Dienst zusammenhängt, vergessen lassen und — sei es durch Lachen oder Besinnlichkeit — einen Schimmer von der Kehrseite des Soldatenlebens verleihen.

Zusammenfassend möchte ich bitten, bringt uns auch weiterhin solche Veranstaltungen wie bisher. Hohe Qualität und Unproblematik bilden die Grundlage für jede Programmart. Ihr habt mit der bisherigen Arbeit bewiesen, daß es eine Möglichkeit gibt, es jedermann recht zu machen. Kommt daher recht oft zu uns, wir wissen es Euch zu danken!

Heil Hitler!

Ernst Kallipke,

Gefreiter in einem Infanterie-Regiment.

Aufruf! Deutsche Künstler!

Der folgende Aufruf der drei zuständigen Kammerpräsidenten an die von ihnen betreuten Künstler und die Worte von Reichsminister Dr. Goebbels haben bereits einen ungeahnten Widerhall gefunden, was aus der ständig steigenden Zahl von Veranstaltungen im Dienste der künstlerischen Truppenbetreuung ersichtlich ist!

Die Schriftleitung.

Seit den Septembertagen 1939 haben in dem uns von einer kulturfeindlichen Plutokratie aufgezwungenen Krieg die Soldaten unseres nationalsozialistischen Volksheeres die gewaltigsten Siege unserer Geschichte erfochten. Die Heimat hat sich in jeder Beziehung ihres Heldentums würdig erwiesen. Tausende deutscher Künstler — vom prominentesten bis zum unbekannten — sind seit Monaten im Dienst des nationalsozialistischen Werkes der Truppenbetreuung tätig. Diesem Werk aber werden immer größere und umfangreichere Aufgaben gestellt. Es gilt, all unseren Soldaten, den Männern der Organisation Todt und des RAD. und den Rüstungsarbeitern die Stunden der Kampfpausen zu Stunden der Freude und der Erbauung durch künstlerische Leistungen zu machen, den Verwundeten in den Lazaretten ihr Los, das sie für uns alle auf sich genommen, durch die mannigfaltigen Möglichkeiten der kulturellen Betreuung zu erleichtern. Ein noch größerer Einsatz aller Künstler des deutschen Theaters, unseres Musiklebens und des Films ist erforderlich. Hierzu rufen wir Euch auf! Stellt Eure Freizeit den zuständigen Stellen zur Verfügung! Verzichtet auf Urlaubstage, die unsere Kameraden an den Fronten auch nicht kennen. Diejenigen unter Euch, die im festen Engagement stehen, stellen sich ohne Entschädigung in den Dienst dieser guten Sache, die übrigen in angemessener Form. Jede Stunde, die Ihr dem Werk der Truppenbetreuung zur Verfügung stellt, ist eine Stunde des Dankes an unsere Soldaten. Zeigt Euch würdig der Größe der Zeit. Unsere siegreiche Wehrmacht kämpft für die Zukunft deutscher Kultur und damit auch für Eure Zukunft. Wir erwarten Eure Pflichterfüllung.

Körner,
Präsident der Reichstheaterkammer.
Raabe,
Präsident der Reichsmusikkammer.
Froelich,
Präsident der Reichsfilmkammer.

Ich erwarte, daß jeder deutsche Kunstschaffende, an den der Ruf zur Mithilfe ergeht, sich freudig und gern dem großen Werk der Truppenbetreuung zur Verfügung stellt. Wer sich hier zu drücken versucht, ist nicht wert, in dieser geschichtlichen Zeit zu leben und ihrer Segnungen teilhaftig zu werden.

Berlin, den 8. August 1940.

Dr. Goebbels.

Was brachte die Spielzeit 1939/40 im Konzertsaal?

Von Anton M. Topitz, Berlin

Eine besondere Freude ist es, zu Beginn dieses Berichtes hervorheben zu können, daß unser Aufruf an die deutschen Künstler (erschienen im Novemberheft 1939 dieser Zeitschrift), sich doch mehr der lebenden deutschen Tondichter zu besinnen, eine nicht unerhebliche Wirkung zeitigte! Besonders die Sänger und Sängerinnen, aber auch die Streicher und Pianisten haben sich der Pflicht jedes Künstlers besonnen, nicht immer die ausgetretenen Pfade in der vorhandenen Literatur zu begehen. Die mir vorliegenden Programme (es sind ziemlich alle) der abgelaufenen Spielzeit 1939/40 sollen nun in bezug auf die Werkwahl durchgegangen werden. Reine Orchesterwerke, Orgelkonzerte und Konzerte der Musikschulen sind von dieser Betrachtung ausgenommen. Ich habe lediglich die in Orchesterkonzerten auftretenden Solisten berücksichtigt. In 336 Konzertprogrammen traten im Ganzen 435 Künstler solistisch auf. Schon diese Zahlen zeigen die bedeutende Steigerung des letzten Kriegs-Konzertwinters in Berlin klar auf. Von deutschen Künstlern traten als Solisten auf: 142 (Klavier), 120 (Gesang), 53 (Violine), 52 (Kammermusik-Vereinigungen), 14 (Cello), 12 (Bläser). Aus dem Auslande kehrten bei uns ein: 15 (Klavier), 12 (Violine), 3 (Cello), 5 (Kammermusik).

Bezüglich der Werkwahl aller Künstler konnte folgendes festgestellt werden:

1. **Klavier:** Chopin: 105 Werke (besonders groß durch die vielen Etüden, Präludien usw.) wurden 113mal gespielt, darunter die h-Sonate 7mal. Bach: von 62 Werken wurden einzelne wiederholt, das „Wohltemp. Klavier" fast ganz, die „Goldberg-Variat." 2mal, die „Chrom. Fantasie und Fuge" wurde sogar 7mal gespielt. Beethoven: Von 33 im ganzen 105mal ge-

spielten Werken (darunter 20 Sonaten) stellte die „Appassionata" mit 12 Wiedergaben sogar den Gesamtrekord, während die „Hammerklavier-Sonate" an 4. Stelle steht. Schubert: 33 kleinere und größere Werke erklangen 49mal, davon die „Wanderer-Fantasie" 6mal. Liszt: 31 Werke wurden 42mal gebracht. Mozart: 22 Werke konnte man 36mal hören, darunter die Sonate in A, KV. 331 allein 4mal. Brahms: 21 Werke erfuhren 36 Wiedergaben, die „Händel-Variat. op. 24" deren 6. Schumann: 19 Werke erfuhren 36 Aufführungen, davon die „Fantasie in C op. 17" 10. Haydn: 9 Werke, je einmal. Reger: erschien 7mal mit 6 Werken. Weber: 6 Aufführungen von 5 Werken. — Von weiteren 12 verstorbenen deutschen Komponisten wurden 17 Werke je einmal gebracht. — 21 lebende deutsche Tonsetzer standen mit 29 Werken 30mal auf den Programmen. — 14 Italiener erschienen mit je einem Werk. Von weiteren 27 Komponisten anderer Länder wurden 55 Werke 65mal gespielt, Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" sogar 7mal.

2. **Violine:** Bach: 18 Aufführungen von 10 Werken, darunter die „Solo-Chaconne in d" gleich 5mal. Beethoven: Alle 10 Sonaten und das Konzert waren in 24 Aufführungen zu hören, die „Kreutzer-Sonate" 5mal. Reger: 8 Werke mit insgesamt 11 Wiedergaben. Schubert: 5 Werke erfuhren 9 Aufführungen, die „Fantasie in C" deren 3. Mozart: 9 Aufführungen von 5 Werken, wobei die beiden „Konzerte in D und A" je 3mal gespielt wurden. Brahms: 9 Aufführungen von 4 Werken, das „Konzert" allein 4mal. Schumann: 3 Werke in 4 Aufführungen, davon die „Große Sonate in d" 2mal. Bruch: Von 2 Konzerten konnte man jenes in g 4mal hören. — Von 5 weiteren verstorbenen deutschen Komponisten 5 Werke je einmal. — 10 italienische Komponisten waren mit 20 Werken 27mal vertreten. Hiervon hörte man das Paganini-Konzert in D 4mal und Mainardis „2 kl. Stücke" in der Uraufführung. — Von weiteren ausländischen Tonsetzern konnte man 28 Werke in 35 Aufführungen von 19 Komponisten hören, das Tschaikowsky-Konzert in D gleich 5mal. — Auch hier erschienen 19 lebende deutsche Komponisten mit je einem Werk auf den Programmen, nur Kobin, Richard Strauß und Pfitzner mit je 2 Werken (die des letzteren in 3 Wiedergaben). Die Komponisten O. Geier und G. Göhler erlebten je eine Uraufführung.

3. **Cello** (Viola da Gamba): Bach: 4 Werke mit 5 Aufführungen. Beethoven: 3 Werke, je einmal. Schumann: 2 Werke, je einmal. Brahms: 2 Sonaten in 3 Aufführungen. Reger: 2 Werke, je einmal. — Von italienischen Komponisten kamen 8 Werke je einmal zum Vortrag. — 4 weitere ausländische Tonsetzer mit 4 Werken je einmal. — Von 4 lebenden deutschen Komponisten wurden 5 Werke (Pfitzner 2) je einmal gespielt.

4. **Bläser:** a) Flöte: Von 5 verstorbenen deutschen Komponisten kamen Bach mit 3 Werken je einmal, Kuhlau mit einer Sonate 2mal und 3 weitere Komponisten mit je einem Werk zum Erklingen. — Von 3 Italienern und einem weiteren ausländischen Komponisten 4 Werke je einmal. — Auch hier waren 5 lebende deutsche Komponisten mit je einem Werk vertreten, darunter K. H. Taubert mit der Uraufführung einer Sonate. — b) Blockflöte: Eine Suite des Zeitgenossen H. G. Burghardt. — c) Eine Suite für Oboe hörte man von der Zeitgenossin Kocherklein. — d) Klarinette: Schumann: 2 Werke, je einmal. Von Weber und Brahms wurde je ein Werk einmal gespielt.

5. **Kammermusik:** a) 2 Klaviere: Schubert mit 4 Werken, Mozart, Liszt und Brahms mit je einem Werk; 3 lebende deutsche Komponisten mit je einem Werk. — b) Klavier-Trios: Schubert: 4 Werke wurden 6mal gebracht. Beethoven: 3 Trios, darunter das in B op. 97 4mal. Brahms: 2 Trios wurden 5mal gespielt. Bach: 1 Werk einmal. Mozart: 2 Werke, je einmal. 1 lebender deutscher Tondichter erschien mit einem Werk. — Von 3 ausländischen Komponisten wurde je 1 Werk gebracht. — c) Streichquartette: Beethoven: 6 Quart., je einmal. Schubert: 4 Quart. im ganzen 7mal. Haydn: 4 Quart., je einmal. Brahms: 2 Quart., je 2mal. Reger: 2 Quart. in 3 Aufführungen. 6 verstorbene deutsche Komponisten waren mit je 1 Werk vertreten. — 10 ausländische Komponisten findet man mit 14 Quart. insgesamt 15mal (Dvorak allein 4mal). — 9 lebende deutsche Tondichter erscheinen je einmal, P. Höffer und Werner-Potsdam mit je einer Uraufführung. — d) Andere Kammermusik: Die Kammermusik in verschiedener Zusammensetzung hat ebenfalls sehr zugenommen. Hier ins Detail zu gehen, würde den Rahmen sprengen. Von 24 Komponisten konnte man 32 Werke in 41 Aufführungen hören. Darunter Schuberts „Forellen-Quintett" 4mal und dessen Streichquintett in C 3mal. — 4 ausländische Komponisten sind mit 5 Werken vertreten. — Auch hier entdeckt man 9 lebende deutsche Komponisten (darunter W. Forck mit einer Uraufführung) mit je einem Werk.

6. **Gesang:** Schubert: Wieder eröffnet der Liederfürst mit 115 Liedern, die summarisch 236mal gesungen wurden. Der Zyklus „Die Winterreise" 3mal, von den Einzelliedern steht „Rastlose Liebe" mit der Aufführungszahl 7 an der Spitze. Brahms und H. Wolf rückten nahe an Schubert heran.

Brahms: 95 Lieder fanden 160 Wiedergaben, von denen „Meine Liebe ist grün" mit 6 an erster Stelle steht. Wolf: 94 Lieder erklangen 148mal, „Der Musikant" allein 5mal. Schumann: Auch hier hörte man noch 50 Lieder mit 111 Wiedergaben; der Zyklus „Frauenliebe und -Leben" wurde 4mal gesungen, „Mondnacht" 6mal. Reger: 22mal mit 18 Liedern. Beethoven: 16 Lieder wurden 31mal gebracht, darunter „Klärchens Lied II" 4mal. P. Cornelius: 14 Lieder wurden 17mal gesungen, 3 Weihnachslieder 2mal. Mozart: 11 Lieder und Arien erklangen 14mal, davon „Das Veilchen" 3mal. Löwe: 10 Balladen und Lieder je einmal. Händel: 12mal vertreten mit 9 Arien, das berühmte Largo aus „Xerxes" wurde 3mal gesungen. R. Wagner: 5 Lieder wurden 8mal gebracht. Haydn: 4 Gesänge, je einmal. Gluck: erschien mit 3 Arien 5mal. Bach: 2 Arien, je einmal. Von 21 weiteren verstorbenen deutschen Komponisten konnte man 52 Gesänge hören. Einige Beispiele mit der Anzahl der gebrachten Lieder: Matthiesen 9, R. Stephan 6, Telemann und R. Wetz je 5, R. Franz 4, Spohr und Schillings je 3, von den übrigen wurden nur 1 oder 2 Lieder gesungen. — 13 italienische Komponisten erschienen mit 16 Liedern (Arien), von denen einige wiederholt wurden. Auch das übrige Ausland war mit verstorbenen und lebenden Autoren zahlreich vertreten: Die erste Zahl besagt die Anzahl der aufgeführten Komponisten jedes Landes, die zweite die Anzahl der von diesen gebrachten Lieder: Spanien 7 (15), Ukraine 6 (7), Rußland 5 (29), Finnland 2 (26, Kilpinen mit 3 Uraufführungen), Dänemark 2 (12), Griechenland 2 (6), Frankreich 2 (3), Protektorat 1 (7), Ungarn 1 (4), Schweden 1 (4), Jugoslawien 1 (4), Schweiz 1 (4), Norwegen 1 (15), Holland 1 (3 uraufgeführte), Belgien 1 (1). — Nun zum erfreulichsten Kapitel der ganzen Rückschau. Von lebenden deutschen Tondichtern erschienen 47 Namen mit 288 Liedern auf den Programmen der Sängerinnen und Sänger. Welch ein Fortschritt gegenüber dem Vorjahre! Daß hier persönliche Beziehungen zu den Künstlern (z. B. als Begleiter) eine Rolle spielten, ist begreiflich. Für die betreffenden Sänger aber stellt es immerhin ein ehrendes Zeugnis aus. Viele lebende Autoren kamen dadurch auch einmal in die Öffentlichkeit, oft mit bedeutendem Erfolge. Die Zahlen hinter den Namen besagen die Anzahl der Lieder und die der erfolgten Aufführungen derselben. Wo eine zweite Zahl fehlt, konnte man die Lieder nur einmal hören: R. Strauß: 30 (57, „Ruhe meine Seele" 6), Pfitzner: 29 (45, „Sonst" 4), W. Forck: 25, Clauberg: 12, Rezniczek: 11, Fr. Welter: 11 (2 wiederholt), Graener: 10, Wolf-Ferrari: 9, Winzer und Fr. K. Grimm: je 8, Bresgen: 7, Scharlau und Rust: je 6, Jos. Marx: 6 (1 wiederholt), Westerman: 6 (3 zweimal). Von weiteren 26 Komp. kamen von jedem 2—5 Lieder einmal



zum Vortrag. Schließlich kamen 6 nur mit einem Lied zu Worte. Von den bereits angeführten lebenden deutschen Komponisten kamen mit Uraufführungen an die Öffentlichkeit: J. W. Klein, R. Müller und Sobanski mit je 5, R. Winzer und Kieselbach mit je 4, Raßmann mit 2 Liedern. —

Die Lieder ausländischer Tondichter erklangen oft in der Originalsprache, was z. T. mit dem Auftreten von Künstlern aus dem Auslande zusammenhängt. Aber nur zum Teil, denn auch deutsche Sänger taten dieses öfters und fügten zumeist die Übersetzung ins Deutsche dem Programm bei. —

Auch in dieser Spielzeit griffen manche Sänger im Konzertprogramm auf Opernarien zurück. Das konnte man bei den einheimischen so gut wie bei den Gästen aus dem Auslande feststellen. Man hörte 63 Opernarien, zumeist die bekanntesten aus deutschen und italieinischen Opern, davon wurden 4 sogar zweimal gesungen. — Ein auffallendes und erfreuliches Merkmal der Sängerprogramme war auch die Bevorzugung der Volkslieder aus vielen Ländern. Man hörte: 47 deutsche, 15 italienische, 11 spanische, 6 ungarische, 6 russische, 4 schwedische, 4 ukrainische, 3 ditsche, 2 griechische und je 1 estländisches, bulgarisches, serbisches, kroatisches und mazedonisches Volkslied. Diese erklangen fast nur in der Ursprache.

Manche Künstler — es sind Gott sei Dank nur die Ausnahmen — nahmen sich bisweilen nicht die Mühe, das zu Gehör gebrachte Werk eines Komponisten näher zu bezeichnen. So mußte man in einem Programm lesen: „Liszt, Ung. Rhapsodie", wo doch alle Welt weiß, daß Liszt deren 19 geschrieben hat! Ebenso findet man bisweilen bei vielen kleineren Stücken Chopins (Etüden, Präludien, Walzern) keine nähere Bezeichnung, in welcher Tonart diese gehen oder welchem Werk des Komponisten sie entnommen sind. Die Konzertunternehmungen mögen doch vor der Drucklegung der Programme darauf achten und bei den betreffenden Künstlern Rückfragen stellen.

Ich darf zum Abschluß noch betonen, daß die erfreulicherweise vielen Werke unserer lebenden Tondichter von dem fast immer zahlreichen Publikum nicht minder beifallsreich begrüßt worden sind, als wenn dieses durch die zur Genüge bekannte

„Mondscheinsonate" oder durch eine abermalige „Heimliche Aufforderung" zu Vergleichen angeregt worden ist, die dann häufig nicht gerade zugunsten des Vortragenden ausfielen. Mögen die deutschen Künstler nicht erlahmen, sich der Förderung unserer lebenden Tondichter auch fernerhin bewußt zu bleiben!

Musiker im Urteil von Musikern

Zusammengestellt von Alfred Weidemann

Beethoven über Bach

Nicht Bach — Meer sollte er heißen.

Beethoven über Händel

Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorzubringen!

Schiller über Gluck

Glucks „Iphigenie auf Tauris" hat mir einen unendlichen Genuß verschafft. Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese. Es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in süßer, hoher Wehmut auflöst.

Goethe über Mozart

Ich gebe die Hoffnung nicht auf, zum „Faust" eine passende Musik kommen zu sehen. Die Musik müßte im Charakter des „Don Juan" sein. Mozart hätte den „Faust" komponieren müssen.

Haydn über Mozart

Mozarts Vater gegenüber erklärte Haydn 1785: Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und überdas die größte Kompositionswissenschaft.

Beethoven über Mozart

Mozarts größtes Werk bleibt die „Zauberflöte", denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. „Don Juan" hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst sich nicht zur Folie eines so skandalösen Sujets entwürdigen lassen.

C. M. v. Weber über Mozarts „Entführung"

Meinem persönlichen Künstlergefühl ist diese heitere, in vollster üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der „Entführung" Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiterschuf. Opern wie „Figaro" und „Don Juan" war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine „Entführung" konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

Wagner über die „Zauberflöte"

Das Genie hat hier fast einen zu großen Riesenschritt getan, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin.

Mozart über Beethoven

Als Mozart den jungen Beethoven auf dem Klavier spielen hörte, meinte er zu den Anwesenden: Auf den habt acht, der wird noch einmal von sich reden machen.

Beethoven über Carl Maria von Weber

Als Beethoven die Partitur des „Freischütz" gelesen hatte, erklärte er seinen Freunden: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch!"

Wagner über Carl Maria von Weber

Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! — Mit Weber kam ein neuer Klang in die Musik: Es war das Deutsche.

Beethoven über Rossini

Als Beethoven schon taub war, wurde er einst mit Hilfe seines Konversationsheftes gefragt: „Was ist Rossini?" Er gab zur Antwort? „Ein guter Theatermaler."

Wagner über Loewe

In dem Balladenschöpfer Carl Loewe erkannte Wagner einen ihm „verwandten Geist", wie er sagte. „Das ist auch einer von den Meistern, deutsch und echt", erklärte er ein andermal, „ein Meister, der die deutsche Sprache mit Verständnis behandelt."

Wagner über Bruckner

Nur einen kenne ich, der an Beethoven heranreicht, und das ist Bruckner.

Brahms über Wagner

An einen Kritiker: Glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht... Ich habe es einmal zu Wagner selbst gesagt, daß ich heute der beste Wagnerianer bin. Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der „Meistersinger" nicht auch entzückt werden könnte? Oder für so unehrlich, meine Absicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte als alle Opern, die nachher komponiert wurden?

Verdi über Wagner

Wagner: ein überlegenes, musikalisches Genie! Er hat das Recht, zu den Größten gezählt zu werden! Seine Musik, so fern sie auch, abgesehen vom „Lohengrin", unserem italienischen Empfinden liegt, ist eine Musik, in der Leben, Blut und Nerven sind, mithin eine Musik, die das Recht auf Fortbestehen hat. Wagner zeigte, daß er in ungewöhnlichem Maße den Patriotismus der Kunst besaß.

Goethe über Bach

Es ist, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltenschöpfung möchte zugetragen haben.

Wagner über Bach

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenhaften Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes.
Bei Sebastian Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch eine italienische Tempobezeichnung sagen?

Wagner über die „Zauberflöte"

Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen... Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edelste Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten!

Mozart über Haydn

Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Haydn.

Schopenhauer über Beethovens Sinfonien

Die größte Verwirrung zeigt uns eine Beethovensche Sinfonie, welcher doch die vollkommenste Ordnung zugrunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist ein treues und vollkommenes Abbild der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten, und durch stete Zerstörung sich selber erhält.

Goethe über Mozart

Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind! Alle Werke Mozarts sind von dieser Art, es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.

Wagner über C. M. von Weber

Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht.

Beethoven über Schubert

Als Beethoven in seiner letzten Zeit zum ersten Male eine größere Zahl von Liedern Schuberts kennenlernte, von denen ihm bis dahin nur ganz wenige bekannt waren, rief er wiederholt voll Bewunderung aus: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!"

Wagner über Liszt

Er ist die Illustration einer untergehenden Welt gewesen. Z. B. die Zigeunerweisen, die keinen Anspruch auf dauernde Kunst machen können, haben durch ihn eine Belebung gefunden. — Als Wagner in späterer Zeit einmal auf Liszts sinfonische Dichtungen zu sprechen kam, erklärte er, er sei betrübt über die Wendung, die Liszts Geist genommen. Doch sprach er mit Vorliebe von der Faust-Sinfonie, auch vom „Mazeppa" wegen des großen Zuges, der hindurchgehe. Er beklagte aber Liszts leidige Apotheosenmarotte und die Triangelanwendung, Tamtamschläge, Kettengeklirr im „Tasso" usw.

Wagner über Johann Strauß

Die Straußschen Walzer übertragen was Anmut, Feinheit und wirklich musikalischen Gehalt betrifft, die meisten ausländischen Fabrikprodukte wie der Wiener Stefansdom die bedenklich hohlen Säulen zur Seite des Pariser Boulevards.

Johann Strauß ist der musikalischste Schädel, der mir je untergekommen ist.

Ein Trinkspruch Wagners: Es leben die Klassiker von Mozart bis Johann Strauß.

Zur Battaglia des 17. Jahrhunderts[1]

Von Erich Schenk, Wien

In seiner schönen Arbeit „Zur Geschichte der Battaglia" (Diss. Leipzig 1931) hat Rudolf Gläsel die geschichtlichen Grundlagen der Battagliakunst des 16. Jahrhunderts und ihre Entwicklung in Allegorie, Schlachtenschilderung, Tanz und Hausmusik nachgewiesen und vor allem die Wesensseiten des Battagliastiles herausgearbeitet. Besonders dankenswert ist der Nachweis, wie aus dem Kriegserlebnis der Renaissancemusiker schon sehr früh endgültige und für die Folgezeit verbindliche Prägungen der musikalischen Rede formt, die sich wörtlich oder in variativer Umformung bis in die Barockzeit immer wieder beobachten lassen. Blicken wir etwa von den Intraden Melchior Francks aus, die im 16. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst" leicht zugänglich sind, über Andrea Gabrielis „Aria della Battaglia" von 1590[2]) zurück zu jenen zwei typenbildenden Werken, in denen der Battagliastil aufgestellt und zugleich erfüllt wird, nämlich zu Jannequins „La Guerre", bezogen auf die Schlacht bei Marignano (1515)[3]), und Matthias Fiamengos „Battaglia Taliana", die die Schlacht von Pavia schildert (1525), blicken wir also über eine nahezu hundertjährige Zeitspanne zurück, so sehen wir besonders in jenen Stücken Francks, die im verkappten a-tre-Satz stehen, das Motivleben der alten Battaglia in bemerkenswertem Grade lebendig. Unter verkappten a-tre-Stücken verstehe ich 5- oder 6stimmige Gebilde, in denen das Eigenleben der untersten Mittelstim-

---

[1]) Dieser Aufsatz ergänzt die Studie von K. G. Fellerer über „Die Battaglia des 16. Jahrhunderts" im April-Heft 1940, Seite 271 ff.

[2]) Neudruck „Istituzioni e Monumenti dell' arte musicale italiana" I (Mailand 1931).

[3]) Neudruck M. H. Expert „Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française" (Paris 1898).

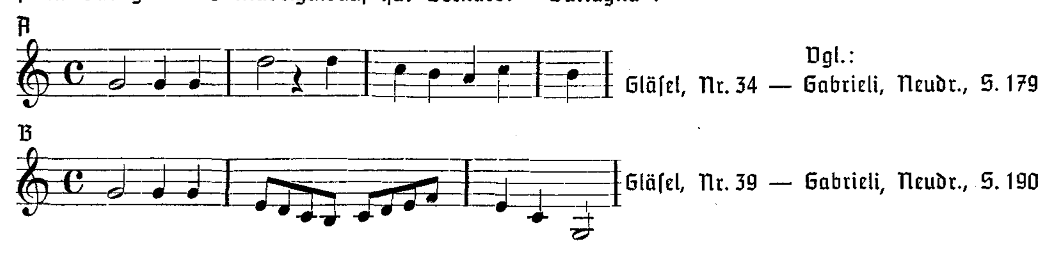
men erstarrt ist, diese rhythmisch an den Baß gebundene Füllstimmen darstellen, während die 2 Oberstimmen in voller Bewegtheit miteinander konzertieren. Die Bedeutung dieser verkappten a-tre-Sätze als Vorstadien des Generalbaßtrios habe ich an anderer Stelle gewürdigt. (Zeitschr. f. Musikwissensch. XVII, S. 381.) In solchen Sätzen quinkelieren nun in alter Battagliaweise besonders Motive, die sich in der italienischen Orchesterkanzone herausgebildet haben und namentlich in des Zittauers Demantius frühbarockem Battaglienbeitrag „Tympanum militare" (1600) beobachtet werden können. Man vergleiche etwa die 6. Intrade von 1608 (Nr. 60 der Denkmälerauswahl) mit Nr. 21 der Gläselschen Motivtafel oder die 21. und 23. Intrade mit dem Motivmaterial des Demantiusschen „Tympanum", das Nr. 24 und 35 ff. der Gläselschen Motivtafel entspricht. Also: auch für die frühbarocke Intradenkomposition Deutschlands war die Battagliakunst von nicht zu unterschätzender Bedeutung.
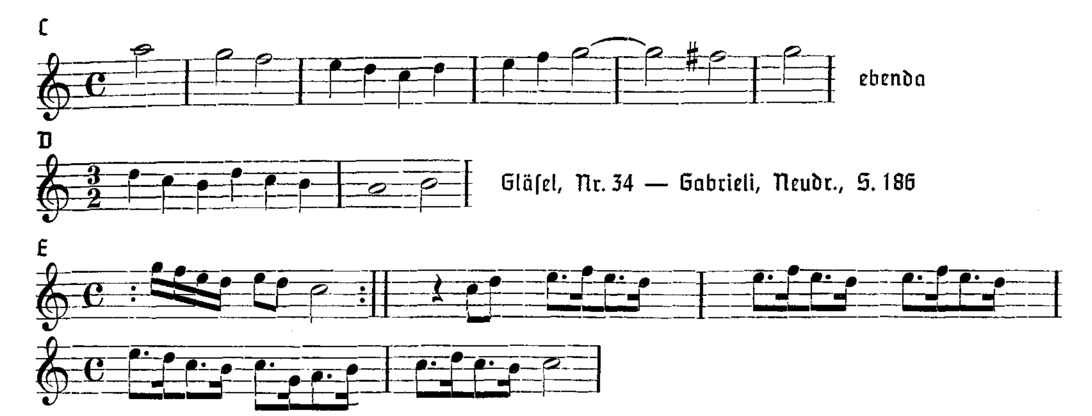
Im einzelnen möchte ich nun auf zwei Werke eingehen, die Gläsel nicht erwähnt hat. Da ist zunächst die fünfstimmige „Gaillarde de la guerre" Nr. 290 der „Terpsichore" des Michael Praetorius von 1612. Der Tanz liegt im Neudruck vor (Ges. Ausg. XV, S. 173), so daß hier auf Notenbeispiele verzichtet werden kann. Wie ein Zusatz des Bearbeiters Praetorius besagt, handelt es sich um die Umsetzung einer im Trippeltakt stehenden „Gaillarde de Monsieur WWustrow" in geraden Takt, entsprechend dem Gebrauch der „Frantzösischen Dantzmeister". Wie stark nun dieser Tanz in der Battagliatradition Jannequins verankert ist, zeigt ein Vergleich des ersten Teils mit den Gläselschen Motiven 1 und 6, bzw. des dritten Teils mit den Motiven 39 und 43.

Gehört dieses Stück in die Kategorie tanzmäßiger Battagliastilisierung, so ist ein anderes, bisher kaum beachtetes Stück der Gruppe Festmusik zuzureihen. Ich meine jene „Sonata Battaglia", die sich im „Terzo Libro de Madrigali" (Venedig 1624) des Veronesen Steffano Bernardi findet. Der Komponist, sein Lebensweg vollzog sich in der Zeit von ca. 1575 bis ca. 1638, ist in der Musikgeschichte vornehmlich als Leiter der Festlichkeiten bei der Salzburger Domweihe 1628 bekannt, deren Höhepunkt die Aufführung jener 53stimmigen Festmesse Orazio Benevolis bildete, die ein bezeichnendes Denkmal barocker Stimmehrung darstellt. Das genannte Madrigalbuch hat Bernardi

seinem früheren Brotherrn Erzherzog Karl Josef von Österreich, Bischof von Breslau und Brixen zugeeignet, dessen gegenreformatorischer Eifer bekannt ist und dessen militantem Katholizismus der Komponist mit der Battagliasonate — wir befinden uns um Beginn des Dreißigjährigen Krieges — huldigt. Die Sonate bildet Nr. 7 der dem Werke angeschlossenen acht Sonaten, sie sind 6stimmig mit Ausnahme der 11stimmigen Schlußsonate, deren architektonische Anlage drei Chöre (2 Geigen — 4 Zinken — 4 Posaunen) und Generalbaß vorsieht. Schon dieses imposante Schlußgebilde verrät Bernardis enge Bindung an die venezianische Kanzone Gabrielischer Prägung. Aber jene „Sonata battaglia" ist ein nicht minder überzeugender Beweis für die typenbildende Kraft jener Kunst und insbesondere der Battaglia des 16. Jahrhunderts.

Bernardis Biograph Franz Posch („Steffano Bernardis weltliche Vokal- und Instrumentalwerke", Salzburg 1935), dem ich die Kenntnis des Werkes verdanke, erwähnt dieses kurz unter Hinweis auf die „signalartige" Thematik und den „punktierten Marschrhythmus". Diese Thematik ist nun, wie gleich zu zeigen sein wird, fest in der Jannequin-Gabrieli-Überlieferung verwurzelt. Freilich müßte Bernardi nicht durch die Schule des jüngeren Gabrieli und der oberitalienischen Kanzonenmeister gegangen sein, als daß er nicht die Geschlossenheit der Form über die malerischen Absichten stellte. Seine Sonate ist ein Einleitungsstück allgemein kriegerischen Charakters, das sich jener charakteristischen Knattermotive enthält, die seit Jannequin immer wieder als wichtiger Bestandteil musikalischer Schlachtenschilderung zu beobachten sind. Bernardi entwickelt sein Stück nach dem Kanzonen-Bauplan A-B-C-D-E-B, wobei die Themen der einzelnen Abschnitte leicht als Spielformen ein und desselben Grundgedankens zu erkennen sind, nämlich des seit Jannequin immer wieder auftauchenden Dreiklangstyp als Symbol des Kriegerischen. Insbesondere ergeben sich enge thematische Beziehungen zu A. Gabrielis „Aria Battaglia":





Interessant ist das letzte Thema. Abschnitt E wird zunächst eröffnet mit jenem charakteristischen Motiv der „Barriere", einer Spielform des kriegerischen Renaissancetanzes, dessen Grundrhythmus „das Hüpfen auf den Fußspitzen zu verdeutlichen" hat. Und daran schließt sich eine Marschvariante im punktierten Rhythmus und über Orgelpunkt (altes Stilmerkmal der Battagliakunst!); in jenem punktierten Rhythmus also, der sich vom Seitenthema der Violinsonate op. 30/2 bis zum 2. Satz der Hammerklaviersonate op. 101 immer wieder als Grundtatsache heldischen Ausdrucks bei Beethoven bewährt (vgl. „Die Musik", XXX/3, S. 159 ff.). Unschwer läßt sich also über die Ouverture des Spätbarock die Brücke schlagen von den Anfängen der Instrumentalmusik bis zu ihrer Erfüllung in Beethovens heroischem Werk.

Die motivische Einheitlichkeit in Bernardis Battaglia-Sonate aber entspringt guter oberitalienischer Kanzonenüberlieferung. In sie gehört auch die Einführung von Solopartien in den Abschnitten B, C und E. Bekanntlich hat gerade hierin Giovanni Gabrieli wichtige Vorarbeit für das Instrumentalkonzert geliefert. Seine „Canzon duodezimi Toni" zu 10 Stimmen aus den „Sacrae Symphoniae" von 1597, die G. Benvenuti mit glücklicher Ergänzung der zweiten Orgelstimme vorgelegt hat („Istituzioni", Bd. II, S. 118 ff.), kann man geradezu als einen sehr frühen Lösungsversuch des Concerto-Grosso-Problems ansprechen. Bernardi scheinen nun gerade diese solistischen Bestrebungen besonders gefesselt zu haben. Schon in den Triosonaten, die seine „Madrigaletti", op. 12, beschließen, führt er zahlreiche Soli ein und in unserem op. 13 gibt er der 3. Sonate das Kennwort „Concerto" bei und gestaltet jeden Abschnitt in der Abfolge: Violinsolo — Zinkensolo — Tutti. Die Anregung kam natürlich von der „Sonata concertata" her, die ein damals besonders aktueller und durch Dario Castello (1621) namentlich bekannt gewordener Typus ist. Ähnlich wie bei Gabrieli weist Bernardi in unserer Battagliasonate das erste Solo der Orgel zu, ihr tritt in den folgenden Abschnitten die Violine zur Seite. Im Abschnitt E gibt es überdies wiederholt Echo-Wirkungen.

So durchdringen sich hier Alt und Neu, Überliefertes und Zukunftweisendes aufs Glücklichste, eine Tatsache, die es rechtfertigt, auch dieses Werk in das Blickfeld einzubeziehen, wenn es gilt, den Niederschlag des Kriegserlebnisses in der Kunstmusik zu ergründen.

* Musikliteratur *

Gelöste Rätsel?

Betrachtungen zu einer neuen musikalischen Schaffenstheorie

Der Psychologe Julius Bahle hat im Vorjahre unter dem Titel „Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen"[1] ein Buch erscheinen lassen, das wohl einen gewissen Markstein in seinen ausgedehnten Untersuchungen über den künstlerischen Schaffensprozeß bedeutet. „Wie der Astronom hinter dem chaotischen Lichtermeer des Himmels", so will Bahle „hinter den schein-

[1] „Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen." Verlag S. Hirzel, Leipzig, 1939. — Mit Bahle beschäftigte sich unsere Zeitschrift bereits im März-Heft 1936, S. 430 ff. einmal unter der Überschrift „Ein Mann namens Bahle."

bar unkontrollierbaren und mystischen Schaffensvorgängen" ein Gesetz finden, und dieses Gesetz, das unter die romantischen und rationalistischen Schaffenstheorien einen Schlußstrich ziehen soll, lautet im wesentlichen: Das künstlerische Schaffen ist ein „höchst kompliziertes und sinnvolles Geschehen der menschlichen Seele in Form einer erlebnisbedingten, zielstrebigen und wertbewußten Tätigkeitsstruktur"; „die produktivste Form des künstlerischen Werkschaffens besteht in einem stetig beherrschten, wechselweisen Festhalten am Problem und dem labilen Sichleitenlassen von dem Aspektreichtum der konkreten Teilschritte".

Was damit ausgesprochen wird, kann als „bescheidene Wahrheit" gelten. Daß das Hervorbringen von bedeutenden Kunstwerken ein simples und sinnloses Geschehen sei, bei dem Erlebnisse keine Rolle spielen und die Begriffe von Ziel und Wert aufgehoben sind, wird niemand behaupten wollen, genau so wie bestimmt keiner das Pendeln zwischen „Sichleitenlassen und Leiten" im Kunstschaffen leugnet.

Tatsächlich interessiert Bahles Buch auch weniger durch seine Resultate, die nichts von zwingenden mathematischen Schlüssen an sich haben und kaum je zur Berechnung einer Sternenbahn am Himmel der Kunst dienen dürften, vielmehr muß man sich mit ihm seiner Methode wegen beschäftigen.

Um den Gesetzen des Schöpferischen im Bereich der Musik auf die Spur zu kommen, befragt Bahle zunächst diejenigen Meister der Vergangenheit, die sich durch unverminderte Lebenskraft und -dauer ihrer Werke als die zuverlässigsten Zeugen in Sachen des künstlerischen Schaffensprozesses ausweisen. Von ihnen zitiert er Aussprüche, die zu beweisen scheinen, daß ihr Schaffen nicht, wie die „Romantiker" behaupten, im Reich des Unbewußten wurzelt, sondern in realem Erleben und bewußter Zielstrebigkeit.

Freilich ist den von Bahle angeführten Zeugnissen eine Wirkung in diesem Sinne meist versagt. Der bekannte Satz *Haydns* z. B., wonach er mit dem Esterhazyschen Orchester experimentieren konnte, beweist doch nur, daß der Meister im Formalen und in Instrumentationsfragen eine Art praktischen Unterricht durch den ihm anvertrauten Klangkörper erhielt und nicht, daß derlei Versuche ihm Einfälle ersetzen konnten! Wenn anderwärts Weber zitiert wird, der einmal sagt, daß ihn das Streben nach korrekter Deklamation zu mancher neuen Melodiegestalt geführt habe, so darf man demgegenüber nur an jene berühmten Weisen selbst im „Freischütz" erinnern, die trotz vollendetstem Stimmungsausdruck den Verfechtern strenger Deklamationsgesetze schon immer Pein bereitet haben. Auch die Skizzenbücher *Beethovens* beweisen gegen Wert und Notwendigkeit der Einfälle gar nichts; es muß nur bedenklich stimmen, daß Bahle die einzig mögliche Betrachtungsweise der krausen Merkzeichen

unseres größten Musikgenies bekämpft, nämlich die H. Riemanns, der genau gefühlt hat, wie „diese mageren Melodiefäden und abgerissenen Melodiefetzen" nur Andeutungen „aus einem vollstimmigen Ganzen seien".

Daß Bahle mit den Aussprüchen und Aufzeichnungen großer Komponisten überhaupt nicht viel Glück hat, beweist auch der Fall *Schumann*. Wir hören da allerhand erbauliche Worte des romantischen Meisters „über die produktive Funktion des Verstandes und der Versuche innerhalb des Kunstschaffens" — ohne deshalb vergessen zu können, daß Schumann es war, der durch den Mund des Meisters Raro sprach: „Die erste Konzeption ist die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht."

Als besonders schlagenden Beweis für eine „innere Werkvorwegnahme", welche das Dunkel des Unbewußten beim Schaffensvorgang erhellen soll, führt Bahle C. M. v. *Webers* „Ansichten bei Komposition" der Wohlbrückschen Kantate „Kampf und Sieg" an. Tatsächlich gibt der Komponist hier einmal den Blick in seine Werkstatt frei, um dann allerdings den geöffneten Vorhang mit einem Satz wieder zu schließen, den Bahle nicht so schamhaft verschweigen sollte, wenn er auch leider folgendermaßen lautet: „So, meine teuren Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und meine Überzeugung (bei der Komposition) handelte, und mit was für Gemütsfarben ich zu malen versuchte. *Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben*, und nur die Welt kann es richten."

Freundlichen Hausgeistern gleich schweben durch das Buch Bahles Aussprüche von Goethe. Unmerklich geleiten und stützen sie die Thesen des Verfassers über das streng bewußte und zielstrebige Schaffen des Künstlers. Wie schade, daß man auch diesen Zitaten andere aus der gleichen Feder gegenüberstellen kann, wie z. B.: „Die Frage: Woher hat's der Dichter? geht auch nur aufs Was; vom Wie erfährt dabei niemand etwas", oder: „All unser redlichstes Bemühn / glückt nur im unbewußten Momente: / Wie möchte denn die Rose blühn, / wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte". Schließlich ist auch der Satz Goethes nicht so leicht zu entkräften, der wie das „lasciate ogni speranza" über jedem Erklärungsversuch eines Schöpfungsaktes steht: „Vom eigentlich Produktiven ist niemand Herr und sie müssen es alle nur so gewähren lassen".

Daß also die Berufung auf Worte und Schaffenszeugnisse großer Toter zur Stützung seiner Theorien nicht ganz ausreicht, muß selbst Bahle fühlen. Er ergänzt darum den historischen Beweisversuch

durch ein Experiment: Verschiedenen zeitgenössischen Komponisten schickt er acht Gedichte ins Haus. Sie sollen eines davon vertonen und darüber oder über ihre Schaffenserfahrungen bei irgendeinem anderen Werk an Hand einer „Anleitung zur Selbstbeobachtung" und eines „Fragebogens" berichten. So, glaubt Bahle, muß man ja dahinter kommen, was es mit den angeblich geheimnisvollen Vorgängen beim Komponieren für eine Bewandtnis hat.

Dieser psychologische Versuch wird sicher noch viel Kritik und allerhand homerisches Gelächter heraufbeschwören. Man wird geltend machen, daß derartige Eigenbeobachtungen für einen Künstler fast unmöglich und daher höchst unzuverlässig seien, daß allein die gestellte Aufgabe schon eine Einschränkung des Resultats im Bahleschen Sinn bedeute und daß bestenfalls durch solche Mittel wieder nur äußerliche und deshalb mit Worten darstellbare Vorgänge, nicht aber das Wie und Woher der Eingebung bestimmt werden könne. Hier sei heute aber lediglich auf einen Punkt näher eingegangen: Nach der von Bahle so hart bekämpften romantischen Schaffenstheorie gibt es inspirierte und bloß mehr oder weniger talentvoll gemachte Werke. Den ersteren wird ein ewiges Leben, den letzteren eine vergängliche Blütezeit zugesprochen. Nur um Werke von bleibendem Wert kann sich aber doch die ganze Untersuchung drehen. Wer verrät nun Herrn Bahle, ob die von ihm zu dem Experiment herangezogenen Musiker in die Ewigkeit eingehen werden oder nicht, d. h. ob sie überhaupt legitimiert sind, in Fragen des Kunstschaffens etwas Gültiges auszusagen? Die Antwort wird nicht erleichtert durch einen Blick auf die von Bahle angeführten Zeugen. Zunächst steht da ein berühmter Name: Richard Strauß. Derjenige zeitgenössische Meister, dessen Hauptstärke nach allgemeinem Urteil die souveräne Beherrschung aller kompositorischen Mittel bildet, hat Bahle gegenüber natürlich einige Worte des Mißtrauens in Wert und Ausdehnung der ursprünglichen Einfälle fallen lassen. Neben Strauß wird noch den Beobachtungen und Äußerungen eine Reihe von achtbaren Komponisten der Gegenwart, wie C. Ehrenberg, H. K. Schmid, H. Sachse und vor allem Hugo Herrmann breiter Raum gegönnt. Andere, so z. B. Spanisch, Philipp, Koffler sind mir trotz verhältnismäßig häufiger Zitierung durch Bahle ihren Werken nach noch nicht bekannt geworden. Wohl vertraut klingen dagegen die Namen der besonders gern als Zeugen für den bewußten Schaffensvorgang angerufenen Komponisten der Verfallszeit: Krenek, Honegger, Braunfels und der von Bahle mit Vorliebe herangezogenen jüdischen Musikschriftsteller Friedländer, Stefan oder Mies.

Zu einem derartigen Zeugenaufgebot muß schon ein Wort gesagt werden. Nicht nur, weil es sonderbar berührt, daß im Jahr 1939 solchen, in verschiedenster Beziehung stark vorbelasteten Typen allen Ernstes noch eine Autorität zugesprochen wird, sondern auch, weil sie diese Autorität in Sachen des künstlerischen Schaffensvorganges genießen. Das, was man gegen die Krenek, Honegger und Genossen vor allem einzuwenden hatte, war ja gerade, daß sie Musik rein verstandesmäßig konstruierten und Gemütswerte als Kitsch mißachteten. Von Strawinsky, gleichfalls einem Kronzeugen Bahles, rühmten doch seine wohlwollendsten Beurteiler, er sei derjenige gewesen, „der die Formel für eine entpersönlichte, sachliche Musik fand". Und der Zynismus, mit dem Krenek einmal das Choralthema „Ja ich glaub an Jesum Christum" in Boston und Foxtrott erscheinen ließ — von der Kulturschande des „Jonny spielt auf" ganz zu schweigen! — ist überhaupt nur zu erklären aus einer ganz dekadenten und intellektualistisch verseuchten Kunstauffassung. Daß solche Leute Herrn Bahle nichts vom Wunder der Inspiration erzählen konnten, begreift man. Wir aber nehmen von ihnen keine Belehrung über die Schöpfung ewiger Werke hin. Sie zeugen gegen nicht für Bahle!

Besonders aufschlußreich erscheint noch die Beobachtung, welche zeitgenössischen Komponisten nicht die Ehre haben, das hypothetische Kartenhaus des Psychologen stützen zu dürfen. Er beruft sich nämlich merkwürdigerweise nie auf Meister wie Franz Schmid, Graener, Wolf-Ferrari, Reznicek; auch die jungen Talente, welche heute ans Licht streben, wurden von Bahle offenbar nicht befragt. Dadurch wird der Wert seiner Methode noch mehr erschüttert. Denn wenn sie nur einen Funken Überzeugungskraft besitzen sollte, müßte sie wenigstens gleichlautende Schaffensberichte von allen komponierenden Zeitgenossen erbringen. Erst dann erscheint die Gefahr einigermaßen ausgeschaltet, daß das wahre Genie der Gegenwart, welches man vielleicht erst in Jahrzehnten erkennt, in einer Angelegenheit nicht gehört wurde, über die es allein etwas Bündiges zu sagen hätte. So wie die Dinge stehen, wäre es wohl denkbar, daß Bahle zu Beethovens Zeit nicht mit Beethoven oder Schubert experimentiert hätte, sondern etwa mit Gyrowetz oder Weigl, deren Aussagen sich allerdings bestimmt mit den Ansichten des Herrn Dr. phil. habil. gedeckt hätten.

Wie nahe eine solche Möglichkeit liegt, geht einwandfrei aus seiner Einstellung zu einem der bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart hervor, der sich zufällig nicht recht in den psychologischen Fragebogenkram fügen will: Man weiß, daß für Hans Pfitzner der Einfall die Urzelle alles Komponierens bedeutet. Es wäre nun Pflicht des unvoreingenommenen Forschers, die Ansicht dieses Meisters sehr ernst zu nehmen, nicht nur weil er schöne Musik geschrieben hat, son-

dern auch, weil er durch und durch ehrlich und aufrecht, ein tiefer Denker und bedeutender Schriftsteller ist. Doch so weit geht die Objektivität Bahles nun gerade nicht. Im Gegenteil: Pfitzner findet von vornherein keinen Glauben. Alle wissen sie, wie es beim Komponieren zugeht, die Neal und Unger und Gnecchi und Bella bis „hinauf" zu Gustav Mahler, nur Pfitzner „versteht gar nichts davon". Zwar komponiert er nach Bahles Methode richtig mit allen „abstrakten Vorwegnahmen" und ähnlichen Schikanen — aber er sieht es nicht ein. Wenn R. Strauß oder Busoni sagen, ein Einfall zähle nur wenige Takte, so muß das stimmen, daß Pfitzner dagegen „nahtlose" Themen von 13, 19 oder mehr Takten eingefallen sein „sollen", kann Bahle nur mit ungläubigem Achselzucken registrieren. Hier gilt das Wort des Meisters nichts, denn es ist das Wort eines Ketzers, der die geheimen Götter der Inspiration anbetet!

Bis daher wäre es erlaubt, das Gedankengebäude Bahles unbegreiflich oder komisch zu finden; der Skandal beginnt aber, wenn dieser Gelehrte sich nachträglich als Schiedsrichter im Pfitzner-Bekker-Streit aufspielt. Die Auseinandersetzungen zwischen dem Mischling Paul Bekker, der 1935 aus der deutschen Volksgemeinschaft ausgestoßen wurde, und dem Meister des „Palestrina" ist längst in die Kulturgeschichte eingegangen, als ein Symbol des Kampfes zwischen dem deutschen schöpferischen Menschen, dem Schaffen Gnade ist, und dem seelisch unfruchtbaren Andersrassigen, der sich mit dem intellektuellen Seziermesser sogar an Beethovens Werk heranwagt. Pfitzner selbst hat diese Kontroverse im Schlußkapitel seiner neuen Ästhetik in den Bereich einer politischen Auseinandersetzung gerückt, zwischen den damals wütenden Mächten der Verneinung unserer Art und den Deutschen, „zu denen man noch ‚wir' sagen kann". Einem deutschen Privatdozenten aber blieb es vorbehalten, 6 Jahre nach dem Versinken der ganzen jüdisch-marxistischen Spukwelt Paul Bekker, einen ihrer Repräsentanten und Hans Pfitzner auf die gleiche Stufe zu stellen: Dem einen und dem anderen auf die Schulter zu klopfen und festzustellen, daß zwar Bekker etwas einseitig sei, daß sich Pfitzner aber „in eine noch enger begrenzte Position" hineingesteigert habe.

Da muß denn doch gefragt werden, wie es jemand zu akademischen Würden bringen kann, der so wenig Ahnung von der Entwicklung unseres nationalen Lebens hat, wie Herr Bahle? Der emigrierte Juden und Judengenossen gegen deutsche Künstler von höchsten Verdiensten antreten läßt! Der seine wissenschaftliche Methode mit auf die Zeugnisse der übelsten Erscheinungen einer überwundenen Verfallsepoche gründet und — auf die Polemik gegen den Musiker, der diese Epoche so früh und gründlich durchschaut hat wie wenige.

Der Psychologe behauptet einmal, Pfitzners „weit verbreitete Inspirationslehre" müsse „verheerende pädagogische und kulturpolitische Folgen" „auf junge angehende Künstler" haben. Nun das kommt eben dabei heraus, wenn man so tut, als lehre Pfitzner, ein Komponist brauche sozusagen nicht zu arbeiten, weil ihm alles hineinfliegt. Allein die große Zahl von Pfitznerschülern, die durch ihren Meister immerhin nicht verdorben worden sind, könnte hier als Widerlegung dienen, doch bedarf es einer solchen kaum. Soll hier schon von einem verheerenden Einfluß auf die Jugend gesprochen werden, dann ist er einzig und allein dem Wirken eines Dozenten zuzuschreiben, der die neue Zeit so gründlich verschlafen hat, daß er seinen Schülern die Arbeitsmethoden übler Neutöner vorgestriger Prägung als Musterbeispiele an die Tafel schreibt. Diesen Lehrer vom akademischen Nachwuchs fernzuhalten erscheint wohl als Gebot der Stunde, und man möchte „die Konsuln bitten, darauf zu sehen, daß dabei der Staat nicht Schaden nehme"...

Es ist kein Wunder, wenn Bahles Forschungsweise zu keinen neuen Ergebnissen führt. Gestützt auf mißdeutete Aussprüche alter Meister und auf Schaffensberichte von Zeitgenossen, die teilweise nach sonderbarsten künstlerischen und kulturpolitischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden, läßt sich niemals ein klares Bild von der Hervorbringung einer genialen Komposition gewinnen. Zum mindesten müßte die eingehende Betrachtung unumstritten großer Werke in die Untersuchungsmethode eingebaut und der Aussage der Schöpfer die Aussage des Geschaffenen an die Seite gesetzt werden. Selbst dadurch würde freilich das große Geheimnis nicht entschleiert, wie es zugeht, daß bestimmte Menschen die Empfindungen von Millionen über Raum und Zeit hinweg in Tönen aussprechen können. Was ist schon damit getan, wenn man sagt: Diese Leute haben in der Jugend ein Vorbild, dann ein Gegenbild und bekamen schließlich ein Leitbild, dem sie bei der Lösung ihrer künstlerischen Probleme folgten; und die Einfälle sind bedingt durch vorherige Beschäftigung mit dem Stoff oder durch Erlebnisse, und sie sind nicht lang und die bewußte Arbeit an und mit ihnen ist oft das Wichtigste — all das bleibt doch nur an der Oberfläche und löst das Rätsel keineswegs, warum jemand die gleiche Erziehung genießen und ähnliche Erlebnisse haben kann wie Mozart, ohne daß er darum je das erste Thema der c-moll-Fantasie erfindet oder die Kanzone des

Cherubin. Eine geheime Kraft treibt eben alles Lebendige, im Komponisten wirkt sie als Inspiration, der eine mag sie stärker fühlen, der andere schwächer, je nach seiner schöpferischen Potenz, immer aber müssen wir sie als die große Unbekannte in unsere Rechnung einsetzen. Das paßt Herrn Bahle freilich nicht; und wer solche Ansichten ausspricht, fällt bei ihm in die Kategorie der „wissenschaftlichen Scharlatane", der „ganz naiven Menschen", der „schwärmerischen Dilettanten", „romantischen Ästhetiker", und „ewigen Jünglinge in der Kunst". Auf die Gefahr hin, sogar als weit schlimmeres zu gelten, möchte ich hier immerhin noch behaupten, daß es für die Menschheit keinen mit den Forschungsergebnissen der Naturwissenschaften vergleichbaren Fortschritt bedeuten würde, wenn die künstlerischen Schaffensvorgänge auch bis in die letzte Gehirnfunktion aufgedeckt wären. Von Goethe stammt das Wort: „Die Kunst kann niemand fördern, als der Meister." Ich weiß nicht, ob ihn die Bekanntschaft mit Bahle zu einer Revision dieser Ansicht bewogen hätte, nur so viel scheint sicher: Der Bildungsgang eines Genies verläuft stets so individuell, daß er auch durch die schönsten psychologischen Gesetze kaum beeinflußt werden kann; für das Aufnehmen von Kunstwerken, besonders musikalischen, bedeutet aber die Kenntnis, wie das alles zustande gekommen ist, eher eine Störung als eine Steigerung des Genusses. Für dieses Mal mag darum doch wieder der „ewige Jüngling" Fontane recht behalten. Er sagt: „Man hüte sich vor Gefühlssezierungen anderer, vor dem ewigen Suchen nach dem eigentlichen Motiv, vor Betrachtung alles Irdischen im „reinen Licht". Erstlich kriegt mans doch nicht raus, hinter dem letzten liegt wieder noch ein allerletztes; aber wenn mans nun auch herausgekriegt hätte, was hat man davon?" In der Sprache eines namhaften süddeutschen Dichters der Gegenwart gesprochen heißt das: „Der Verstand findet überall Grenzen, aber dem Herzen sind Erd und Himmel offen!"

Ludwig Schrott.

Willy Meckbach: Eine Bayreuthfahrt 1912, Wilhelm an Maria. Verlag Theodor Weicher. Berlin 1940. 85 Seiten.

„Liebe Maria! ... das war schön, Maria! Weißt Du aber, was auch schön war? Als wir dann noch lange, lange bewegten Herzens schweigend beieinander gesessen hatten, daß Dir da das Melodiechen von Mozart einfiel, das so fein und schlank wie Du und auch so innig ... Wir halten in Würzburg, und Hurra! Jetzt habe ich auch eine Fahrkarte bis Bayreuth, und es ist doch der richtige Zug, und Du hast die Kundry besiegt, Maria. Liebe Maria. Wenn ich durch den D-Zug nach meinem Platz gehe, dann sieht mich eine dunkeläugige ernste Schöne in einem Abteil erster Klasse immer an. Wahrscheinlich, weil mir so fröhlich zumute ist. Ich freue mich immer, wenn ein hübsches Mädchen mich ansieht. Ich denke dann, vielleicht ist Maria doch nicht so sehr reingefallen, daß sie gerade mich lieb hat." „Da ist Dein Wilhelm in Bayreuth! Kannst Du Dir's denken? Verstehst Du's? Ich nicht. Vielleicht ist etwas Dämonisches dabei."

Unser Bayreuthfahrer ist kaum im Gasthof gelandet, als er in einem neuen Brief philosophiert: „Ich habe an die Liebe gedacht, Maria ... In allem Lebendigen liegt ein Drang zu schaffenden Wonnen ..." Und er beschließt: „Ich aber denke an Dich, Maria ... Das ist auch Liebe, und wer sie hat, der ist ein Lichtalbe, er sei wer er sei." Der nächste Brief des Lichtalben endet: „Müde und langweilig, nicht wahr (!), Maria? ... Ich will lieber schlafen gehen." Doch die Ruhe kam nicht über den Bayreuthfahrer: „Maria, es ist Nacht. Tiefe, tiefe Nacht. Ganz fest und ruhig habe ich fünf Stunden geschlafen. Da bin ich erwacht und noch wogt es in mir wie ein breiter, tiefer Strom. Nichts mehr von Musik; aber von den Urgefühlen ..." „Die Nacht ist nicht lang genug, Dir alles zu erzählen, und ich muß auch noch schlafen." Der Postbeamte lächelte am nächsten Morgen verschmitzt, als er einen neuen „blauen Briefumschlag" verheißungsvoll aushändigt: „Der Herr hat aber der Liebe nicht entsagt." „Weißt Du, was Richard Wagner getan hätte, wenn er das gelesen hätte? Eben das, was ich auch täte, wenn Du hier wärst, er hätte Dir einen Kuß gegeben." „Weil Du solch ein feines Köpfchen hast und alles mitfühlst, was mich bewegt. Und so schön dumm bist, Kindchen. Weil Du süß und lieblich bist ..." Schon im folgenden Brief erklingt das glückhafte Geständnis: „Dumm bin ich aber auch wirklich ... mein Trost ist nur, daß Du, wie ich Dir schon geschrieben habe, auch dumm bist ..." Schließlich aber: „Siegfried war eben auch dumm, und damit wollen wir zufrieden sein." Zwischendurch ein Parkspaziergang, Automobile huschen vorbei: „Wir sahen auf und ‚Hojotoho!' riefen wir unwillkürlich mit lächelndem Munde." Später folgen Betrachtungen, ob „R. Wagners Nase der des Apollo entschieden überlegen ist", wir hören von „Götternot" und Sieglinde, die „den Wegemüden mit des seimigen Metes süßem Tranke stärkt."

Willy Meckbach hat seine eigenen Liebesbriefe aus alter Schublade hervorgeholt und veröffentlicht. Von Wagner ist auch nebenbei die Rede: „... Halb verzweifelt kam er nach Spezia und lag in Fieberträumen. Da fing es auf einmal an in ihm zu singen ..." — Wir zählen zu den Nachtalben, denen dieser Feuerzauber nicht gefällt und hoffen, daß zum Schutz des Wagner-Erbes die Briefsammlung keine Nachfolger finden möge. Als Quell erquickenden Humors aber sei das Buch, in dem auch von Gänsebraten erzählt wird, natürlich empfohlen.

Wolfgang Boetticher.

Ernst Bücken: Robert Schumann. Köln 1940. Staufen-Verlag. 158 Seiten.

Der hervorragende Kenner des Geisteslebens der deutschen Romantik legt eine in der Öffentlichkeit längst erwartete volkstümliche Einführungsschrift in das Werk und das Menschentum Schumanns vor. Die Analyse der merkwürdigen Seelenzustände des Meisters steht im Vordergrund. Bücken erkennt die schöpferische Grundkraft in dem Kampf zwischen unvereinbaren Gegensätzen und folgt der Psychographie von

E. Kretschmer, der das heute geläufige Bild des oft bis zum Kranksein gesteigerten „schizoiden" Menschen beschrieben hat. Bückens feinste Bezüge bloßlegende Schilderung, die den Leser in aller Lebensnähe die äußeren und inneren Kämpfe des Romantikers verfolgen läßt, trifft bestimmt das Richtige. Vergleiche mit Sprachstil und Klangvorstellung bei Jean Paul erschließen neue Einzelheiten auf literarhistorischem Gebiet, und Bücken gelingt manche neuartige Deutung der rätselhaften Stimmungen des romantischen Erlebens. Der Kampf gegen den gestaltlosen Schönheitsbegriff einer „absoluten" Musik, den die neuere Romantikforschung immer mehr begreifen lehrt, hat Bücken klug in seine Betrachtungen mit aufgenommen. — Manche Einzelheit wäre auch anders zu zeichnen, namentlich das Liszt-Verhältnis (S. 25), auch Bückens Erklärung des kraftvollen Ausdrucks als „Überbetonung" und Gegenwehr eines kranken, von niederziehenden Mächten geplagten Geistes bleibt hypothetisch und ist der älteren Psychologie verpflichtet. Es muß als Aufgabe zwingend empfunden werden, auch für die problematischen Naturen der deutschen Romantik das Heftige, Starke, Große im Ausdruck in seiner *Ursprünglichkeit*, ohne negative Ersatzmotive darzustellen. Durch Vertiefung der Quellenkritik ist dieses Ziel erreichbar.

Ungeachtet dieses Streitpunktes ist Bückens Schumannbuch eines unserer besten volkstümlichen Einführungswerke in die deutsche Romantik. Die Grenzen in Richtung biedermeierlicher „Stübchenmusik" und des Realismus werden sicher gezogen, auch für den pessimistischen Grundcharakter des Schumann-Zeitalters zeugen glücklich ausgewählte Belege. Ein Anhang vereinigt als Leseproben Schumanns denkwürdige Chopin- und Brahms-Kritik. *Wolfgang Boetticher.*

Franz Hirtler: *Hans Pfitzners „Armer Heinrich" in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.* Würzburg, Konrad Triltsch, 1940. 143 Seiten.

Der Versuch, den Ausschnitt des Schaffens von einem noch lebenden und die Gegenwart führenden Meister in einer abgeschlossenen wissenschaftlichen Studie zu würdigen, ist nicht verfrüht. So muß auch diese Arbeit in ihren Ergebnissen überzeugen, zumal sie die Wurzeln des Pfitznerstiles untersucht, die für die jüngste Gegenwart tatsächlich schon geschichtlich geworden sind. Verf. verfolgt die geistesgeschichtlichen Grundbedingungen, in die der junge Schüler des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt hineingestellt war und die er in wenigen genialen Erstlingswerken überwand. Die seit Schumanns Tod in Deutschland eintretende Parteienbildung hat damals die Öffentlichkeit zu den verschiedensten Urteilen über Pfitzner angeregt, und es ist von eigentümlichem Reiz, die Geschichte manches von der Kritik geschaffenen Begriffs zu verfolgen, der sich in nicht seltenen Fällen als Schlagwort bis heute erhalten hat. Der Fortschrittsgedanke, die bündische Bewegung, der spätromantische Realismus, die Experimente der Nachkriegszeit, — in buntem Wechsel entwirft der Verf. ein Bild von Pfitzners Umwelt, aus der sich der Meister frühzeitig — und namentlich in seinen kulturpolitischen Kampfschriften — klar heraushebt. Lokalgeschichtlich interessante Einzelheiten werden dabei u. a. für Frankfurt aufgedeckt.

Verblüffende Ähnlichkeiten der formalen und klanglichen Gestalt, die Pfitzners Jugendwerke in die Nähe Wagners, Wolfs und Schumanns rücken, werden systematisch beschrieben, ohne daß der Verf. einer voreiligen Kombination verfällt. Die Analysen des harmonischen und oft verwickelten dynamischen Geschehens sind mit allen Mitteln der neueren Ausdrucksforschung durchgeführt und bleiben ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis des Personalstiles, auch wenn unser Gesamtbild durch das jüngste und zukünftige Schaffen des Meisters noch beständigem Wandel unterworfen ist. An der klaren zeitlichen Abgrenzung erkennt man die Zurückhaltung, die der wissenschaftliche Betrachter gegenüber allem lebendigen Schöpfertum des großen Künstlers üben muß.

Wolfgang Boetticher.

Neue Noten

Hermann Simon: *Neue Lieder für Kirche und Haus.* C. F. Kahnt, Leipzig 1939.

Hermann Simon hat in unserem Staat manche Förderung und Herausstellung erfahren. In einer Zeit, die eine Kultur auf artgemäßer Grundlage baut, ist es befremdend, wenn ein Musiker Texte einer historisch werdenden Geisteshaltung vertont. Ob in der Kirche Sologesänge für eine mittlere Stimme gesungen werden, weiß ich nicht. Daß aber im deutschen Haus eine anders geartete zeitgenössische Literatur gepflegt wird, steht fest. Die religiösen Dichtungen J. Chr. Günthers oder Klopstocks stehen als künstlerische Dokumente ihrer Zeit außerhalb dieser Diskussion. Wer sie aber heute neu vertont, muß es sich gefallen lassen, daß man seine weltanschauliche Haltung, die sich von der unsrigen grundlegend unterscheidet, kritisch betrachtet. Ein Choral handelt von Sünde und Buße, ein Choral „Reformation" stellt fest: „Die Zeit ist da. Dein Reich ist nah, o komm, Herr Jesu Christ! . . . Dein Wort und Lehr ist unsre Wehr, davon wir lassen nicht."

Die meisten Sätze werden gleichzeitig für gemischten Chor und für Frauenchor empfohlen. Ob Herr Simon wohl jemals ein Musiklager der jungen Generation besucht hat, wo er sich ein Bild des Wollens der neuen Zeit verschaffen kann?

Herbert Gerigk.

Karl Scheidt: *Musik für Gitarre.* Joh. Seb. Bach. Drei leichte Stücke aus den Solowerken für Gitarre (ursprünglich doppelchörige Laute). Universal-Edition A. G., Wien-Leipzig, 1940.

Es wird viel darum gestritten, ob man alte Lautenmusik in moderne Notation umsetzen und zur Gitarre spielen dürfe. Es ist müßig, sich darum die Köpfe zu erhitzen. Ehe es nicht gelingt, die Laute und Theorbe zu einem erschwinglichen Preise und in annehmbarer Güte zu erstehen, ehe nicht der Mangel an tüchtigen Lautenlehrern und Instrumentenbauern behoben ist, soll uns jede gute Musik vergangener Zeit — denn um sie und ihren Geist geht es — willkommen sein, auch wenn wir kein historisches Instrument zur Hand haben. Wir spielen doch auch Bach auf dem modernen Klavier, und wer wollte leugnen, daß das nicht ginge oder schlecht klänge? Mit demselben Recht spiele man getrost ein Lautenpräludium zur Gitarre. Gerade dem Gitarrespieler tut es not mit einer Musik vertraut zu werden, die uns artgemäßer und musikalisch wertvoller ist als die flache Gitarristik südlicher Herkunft. So wird dem strebsamen Spieler diese Musik vielleicht ein Führer zum alten Instrument und seiner reichen und kostbaren Literatur werden. Das hat auch dem Herausgeber, der die drei Stücke mit einem sehr sorgfältigen Fingersatz versah und transponierte, vorgeschwebt. Eine Vorstudie zeigt, wie man sich ein solches Werk gründlichst erarbeiten muß. —

Irreführend sind Titel und Zusatz. Warum umgeht man den so nötigen Hinweis: für die sechssaitige Gitarre bearbeitet? Die nachträgliche Erläuterung hebt diesen Mangel nicht auf.

Walther Pudelko.

Erich Bruckner: *Volksweisen aus Niederdonau.* Für Singstimmen und Melodieinstrumente. Universal-Edition A. G., Wien-Leipzig, 1940.

Dreizehn, zum Teil wenig bekannte Lieder aus Niederdonau hat Erich Bruckner gesetzt. Um sie im kleinsten Kreise musi-

zieren zu können, sind die Blockflöte und Gitarre, die gegebenenfalls von Streichinstrumenten ersetzt werden können, herangezogen worden. Ein zweistimmiger und oft dreistimmiger Satz für gemischte Stimmen und kleine Vorspiele im Wechsel mit der instrumental begleiteten Melodie, fördern ein lebendiges hausmusikalisches Musizieren. Melodie und Mundart beschränken die Arbeit auf den österreichischen Raum.

Walther Pudelko.

Guido Waldmann: Lieder aus Elsaß und Lothringen. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.
Wer je an der Deutschheit der Reichslande Zweifel hegte, den hätten die unzähligen Volkslieder dieser Landschaft eines Besseren belehren müssen. Heute, nach der Heimkehr der letzten großen Volksgruppe, gilt es mit allen falschen Vorstellungen über die Stammeszugehörigkeit der Elsässer und Lothringer aufzuräumen. Das Liederblatt, das von dem „Deutschen Auslandsinstitut" in Stuttgart herausgebracht wurde, ist eine erste große Werbung auf volksmusikalischem Gebiet. Schulen, Verbände und die musizierende Familie sollten mit dieser Auswahl aus einem reichen Leben der Rückkehr gedenken und eine Versäumnis wieder gutmachen. Die schönen Lieder sind volksmusikalische Kostbarkeiten und bereichern das Erbe unserer singfreudigen Zeit.

Walther Pudelko.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Künstlerische Darbietungen für die italienischen Truppen

Auf Anordnung Mussolinis trägt der italienische Staat seit Eintritt des Landes in den Krieg für die künstlerische Unterhaltung und Erbauung der Soldaten in umfassender Weise Sorge. Der Minister für Volkskultur hat in Gemeinschaft mit dem Kriegsminister die Einrichtung solcher Vorführungen der OND. (= Opera Nazionale Dopolavoro = Organisation der Nationalen Oper für die Freizeit) übertragen, und es sind dazu insgesamt 23 Gesellschaften verpflichtet worden. Bis zum 31. August wurden 20 „Tespiskarren", davon einer für Albanien, bereitgestellt, welche in Gegenwart von fast einer Million Soldaten in 400 Orten 748 Opernaufführungen veranstaltet haben. (Hier wird vom „Tespiskarren" nicht bildlich gesprochen; denn dieses antike Theatergefährt ist in Italien seit mehreren Jahren wieder eingeführt und erfreut sich großer Beliebtheit, um so mehr als sich zu solchen Wanderbühnen-Wiedergaben auch die ersten Künstler des Landes zur Verfügung stellen.) Die Organisation der OND. hat ferner vom 1. bis 15. August 601 Darstellungen von Opern vor rund 350 000 Soldaten, 794 Vorführungen von Operetten und anderen Unterhaltungsstücken vor fast 650 000 Angehörigen der Wehrmacht und 435 Chor- und Orchesterkonzerte vor rund 250 000 Soldaten veranstaltet. In diesen drei Monaten haben insgesamt 2578 Opernaufführungen vor beinahe 2 150 000 Vaterlandsverteidigern stattgefunden. Dazu kommen noch die von der OND. organisierten Filmdarbietungen: in 52 Lichtspieltheatern 6410 Vorführungen vor fast drei Millionen Soldaten. Die angeführten Ziffern enthalten weder die Darbietungen der OND. in den Militärlazaretten noch die zahlreichen volkstümlichen Vorstellungen, die in Gegenwart vieler Soldaten in verschiedenen Städten stattgefunden haben.

Musik im Großdeutschen Rundfunk

Sieht man von den politischen Aufgaben des Großdeutschen Rundfunks, der in diesem Kriege eine unentbehrliche und schlagkräftige Waffe der Propaganda darstellt, einmal ab, so behauptet die Musik in seinen Programmfolgen nach wie vor ihre führende Rolle. Daß die Unterhaltungsmusik nach wie vor den Löwenanteil der Sendungen bestreitet, erscheint angesichts der Zeitläufte in besonderem Maße gerechtfertigt. Von den Orchestern, die hier Vorbildliches leisten, ist immer noch die Kapelle Otto Dobrindt an erster Stelle zu nennen. Aber auch Leipzigs Kapelle Otto Fricke, unter Helmar Kähler, das Kleine Orchester des Reichssenders Berlin, unter Willi Steiner, Jan Hoffmanns Musikerschar vom Hamburger Reichssender, das Kleine Orchester des Reichssenders Stuttgart, unter Willi Butz, verdienen neben den Unterhaltungsorchestern der Reichssender Wien, unter Max Schönherr, und München, unter Theo Hollinger, dankbare Erwähnung. Nur in der Auswahl der Musik ist eine bessere Abstimmung der Programme noch zu erstreben, um nicht kurz hintereinander immer wieder die gleichen Stücke hören zu müssen. So erklang kürzlich einmal in verschiedenen Konzerten die Suite „Amor und Psyche" von Clemens Schmalstich gewissermaßen am klingenden Bande.

Sehr abwechslungsreich sind die Bunten Abende der von Heinz Karl Weigel schmissig dirigierten und von Hans Decker stets anregend zusammengestellten Hörfolgen des Reichssenders Berlin. Hier dirigierte auch Dr. Willi Richards (am 16. 9.) „Neue italienische Unterhaltungsmusik". Eine flotte Operettenmusik aus Guiseppe Pietris „Rompicollo", sehr farbig instrumentierte „Neapolitanische Bilder" von Culotta, ein „Exotischer Tanz" von Pietro Mascagni

und ein Marsch „Komm mit mir nach Italien" von Idilia prägten sich durch ihre gefällige Melodik rasch ein. In einem Konzert des Deutschlandsenders (am 22. 8.) brachte Theo Mackeben seine Maria-Stuart-Lieder aus dem Carl-Fröhlich-Film „Das Herz der Königin" zur Uraufführung. Eine weitere Uraufführung war Ludwig Stiers „Burleske für Orchester", und Willi Stechs pianistisches Können paradierte in Manuel de Fallas „Nächten in spanischen Gärten", nachdem es vorher (am 8. 8.) Eduard Künnekes mit rauschenden Passagen und opernhaften Sequenzen reichlich ausgestattetes Klavierkonzert zum Erfolg geführt hatte. Aus Künnekes Bukolischer Suite erklangen, unter Leitung des Komponisten, zwei stimmungsvolle Sätze „Rieselnde Quellen" und „Sonne über der Heide".

Eine beliebte Form der Nachmittags- und Abendkonzerte sind die Opernstunden unter Mitwirkung bekannter Sänger und Sängerinnen. Da sangen in einer Verdi-Stunde des Reichssenders Leipzig, unter Dr. Hans Hörner, Margarete Kubatzky und August Seider (am 19. 8), in einem Münchener Opernkonzert (am 17. 9.), unter Bertil Wetzelberger, Hildegarde Ranczak und Julius Patzak Bruchstücke aus Puccinis „Toska", und Oreste Paccardi brachte aus Hamburg (am 19. 9.), mit Ilse Kögel, Rupert Glawitsch und Bernhard Jakschat Szenen aus Webers „Euryanthe" zur Aufführung. Auch hier ist dem Rundfunk Gelegenheit gegeben, statt des bequemen Rückgriffs auf das gängige Repertoire einmal unbekannte oder kaum gespielte Werke aus der Vergangenheit und Gegenwart aufzuführen, wie es auf konzertantem Gebiet bereits gelegentlich geschieht. Da blies in einem von Otto Ebel von Sosen am Reichssender Hamburg geleiteten Konzert Rudolf Irmisch mit kultiviertem Ton den Solopart des ersten Konzerts für Klarinette und Orchester von Louis Spohr. Wer den Salzburger Sommerkonzerten der Wiener Philharmoniker in Salzburg nicht beiwohnen konnte, dankte dem Reichssender München für eine nachträgliche Sendung „Wiener Musik" mit Hans Knappertsbusch am Pult. Und so mancher Hörer wird mit aufgeschlossenem Interesse am 12. 8. aus Wien eine „Hymne an Deutschland" von W. A. Mozart gehört haben, mit der Hans Weisbach ein Konzert der Wiener Sinfoniker mit dem Chor des Reichssenders Wien krönte.

Friedrich W. Herzog.

Musiktage der singenden, klingenden Berge

„Ein vierzehntägiges Musikfest im Bergischen Land, das wahre, echte Kunst enthält und in dem Bestes geleistet wird, das ist etwas Großes in dieser Zeit. Erstaunt und beglückt bin ich, daß so etwas in diesen Tagen in Deutschland möglich ist. Diese würdige Kunstfeier ist wie ein Versprechen, daß wir noch mehr wollen, daß wir unseren inneren Besitz hochhalten und die deutsche Seele zum Siege führen wollen." Dieses hohe Urteil sprach der Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Prof. Paul Graener, über die Bergischen Musiktage 1940, an denen er selbst teilnahm. In der Tat war auch der Erfolg der Bergischen Musiktage 1940 eins der vielen Zeichen für die innere Kraft der deutschen Seele, die sich im Kriege erst recht zur Kunst bekennt und aus ihr Stärkung für die Aufgaben der Zeit gewinnt. Für das Bergische Land selbst bedeuteten diese ersten Musiktage den Beginn eines neuen, wesentlichen Abschnitts im Musikleben, der unmittelbar anknüpft an die alte Tradition, die dem Bergischen den Ehrentitel „Land der singenden, klingenden Berge" errungen hat und nun alljährlich in dem Höhepunkt der Bergischen Musiktage einen neuen, umfassenden Ausdruck finden soll. Den Impuls zu dieser Veranstaltungsreihe gab Remscheid, dessen Bergisches Landesorchester in erster Linie Träger der Konzertveranstaltungen war. Damit hat Remscheid nicht nur seinen Ruf als eine führende Musikstadt, den es sich als Tagungsort der deutschen Komponisten und besonders durch die von Musikdirektor Margraf zielstrebig geführte Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens erworben hat, nachdrücklich bestätigt, sondern erstmalig auch eine starke kulturelle Ausstrahlung in den bergischen Raum hinein aufgenommen, der ihm als natürliches Einwirkungsgebiet gegeben erscheint. Die erfreuliche Tatsache, daß gleich dem ersten Ruf bereits fünf weitere bergische Städte folgten und freudig die gebotene Gelegenheit ergriffen, sich mit eigenen Veranstaltungen in den repräsentativen Rahmen der Bergischen Musiktage einzuschalten, läßt ohne weiteres erkennen, wie groß hier tatsächlich die Aufnahmebereitschaft jeder kulturellen Befruchtung gegenüber ist. Diese Feststellung war vielleicht das schönste Ergebnis der ersten Bergischen Musiktage. Sicherlich wird man daraus die richtigen Folgerungen ziehen und den eingeschlagenen Weg weitergehen, der geeignet erscheint, wieder zu einer kulturellen Einheit der bergischen Landschaft zu führen, die früher schon einmal bestanden hat, in den letzten Jahrzehnten jedoch leider ein wenig verlorengegangen war.

Selbstverständlich fanden die wertvollen Bestrebungen der Bergischen Musiktage die volle Unterstützung der Partei, Kreisleitung Bergisch-Land. Gauleiter Florian hatte selbst die Schirmherrschaft übernommen. An den meisten Veranstaltungen war zudem die NSG. „Kraft durch Freude" beteiligt, die durch ihre Organisation schaffende Menschen zum Erleben deutscher Musik führte.

Der Tradition der „singenden, klingenden Berge", deren Wesensart von jeher insbesondere die romantische Musik nahegestanden hat, folgte weitgehend auch die programmatische Haltung der Musiktage 1940, die vornehmlich Musik aus dem Bereich der Romantik zum Klingen brachte. Dabei kamen gleichermaßen vergangene Meister wie Robert Schumann, Max Bruch und Engelbert Humperdinck, die ja zu Lebzeiten in enger Beziehung zum Bergischen Land gestanden haben, wie auch zeitgenössische Romantiker, vor allem die beiden lebenden Altmeister Hans Pfitzner und Paul Graener, zu Wort. Es unterstrich die künstlerische Bedeutung der Bergischen Musiktage, daß Prof. Pfitzner und Prof. Graener beide persönlich teilnahmen und in mehreren Veranstaltungen eigene Werke selbst dirigierten.

Neben dem Bekenntnis zur künstlerischen Leistung ließen die Musiktage zugleich den Willen zur Volkstümlichkeit (im besten Sinne!) erkennen, der sich nicht allein in der Zusammenarbeit mit „Kraft durch Freude" ausdrückte, sondern auch

in der aktiven Einbeziehung der Gesangvereine, die ja gerade im Bergischen besonders tief im Volke verwurzelt und schon immer wichtige Mitträger der heimischen Musikpflege gewesen sind. Sinnbildhaft für diesen Willen war gleich das Eröffnungskonzert im Remscheider Stadttheater, das in den Rahmen eines KdF.-Volkskonzerts gestellt war und schaffende Menschen als Hörer wie — in den Reihen Remscheider Männerchöre — als Mitgestalter hatte. Die Aufführung des klangreichen, romantisch-heroischen Chorwerks „Frithjof" von Max Bruch gab, auch hinsichtlich der von Horst Tanu Margrafs straffer Führung bestimmten künstlerischen Leistung, den Musiktagen einen glänzenden Auftakt.

Daß heute in der Tat Künstler und Volk zueinandergefunden haben, offenbarte noch klarer eine musikalische Werkpause im Remscheider Alexanderwerk, bei der sich das Bergische Landesorchester mit dem Werkchor vereinte und Prof. Graener es sich nicht nehmen ließ, seine farbenreiche „Friedemann-Bach-Ballettmusik" den Werkskameraden mit eigener Hand zu vermitteln. Die Lebenskraft der bergischen Männergesangvereine bekundete sich weiter in einem Platzkonzert „Die Heimat singt" und einer bedeutsamen Kundgebung des Sängerkreises V., in der Dr. Predeek und Prof. Graener zu den Sängern von ihren Aufgaben sprachen.

Zum künstlerischen Höhepunkt der Musiktage wurde unbestritten das Festkonzert in Remscheid mit der Uraufführung der VI. Sinfonie von Otto Leonhardt. Diese Uraufführung, von Margraf und seinem Orchester meisterlich vermittelt, erwies die hervorragende Stellung des in Düsseldorf lebenden Komponisten, den man heute als einen der bedeutendsten Sinfoniker unserer Zeit bezeichnen kann. Dazu bot Prof. Steiner, Berlin, in Cellokonzerten von Pfitzner und Schumann reife Instrumentalkunst. — In Remscheid gab es weiter noch eine Graener-Morgenfeier für die Hitler-Jugend, worin der Meister einige seiner bekanntesten Werke dirigierte.

Ein zweiter Höhepunkt war dann das Pfitzner-Konzert in Opladen, bei dem Hans Pfitzner neuere eigene Werke dirigierte und sich als immer noch glänzender Vermittler seiner Musik auswies. Vor allem die wundervolle „Kleine Sinfonie" und die klar gegliederte, beinahe volkstümlich klingende jüngste Pfitzner-Schöpfung „Elegie und Reigen" (Erstaufführung für Westdeutschland) gaben ein starkes Erlebnis wahrhaft deutscher und wahrhaft romantischer Musik.

Schloß Burg bestätigte in einer stimmungsvollen „Romantischen Stunde" mit Kammermusik von Bruch und Graener, Liedern von Schumann und Pfitzner seinen Ruf als Pflegestätte edelster Kammermusik. Der Klang der Musiktage ging selbst bis ins Oberbergische Land hinein, wo er in dem musikfreudigen Städtchen Gummersbach eine überaus große Resonanz fand. Neben einer Wiederholung der „Romantischen Stunde" und einem Volksliedersingen der dortigen Männerchöre bildete hier ein Orchesterkonzert das Hauptereignis. Der Gummersbacher Musikdirektor Alfred Schrader dirigierte zwei eigene, sehr gefällige Kompositionen und das bekannte, romantisch durchleuchtete Violinkonzert g-moll von Max Bruch, das in Konzertmeister Gugel einen ausgezeichneten Solisten fand. Zur Freude der Gummersbacher führte dann Prof. Graener das Orchester in drei seiner schönsten Kompositionen.

In den durchweg auf sehr beachtenswerter Höhe stehenden Veranstaltungen der Bergischen Musiktage erwies das Bergische Landesorchester der Stadt Remscheid seine hervorragende Leistungsfähigkeit und sein Meister, Musikdirektor Horst-Tanu Margraf, die Spannweite seiner musikalischen Führerpersönlichkeit, der in erster Linie der große künstlerische Erfolg der Bergischen Musiktage 1940 zu danken ist.

Rolf Bernegau.

„Die sieben Schwaben"

Eine Märchenoper der Wiener Sängerknaben

Auch die Wiener Sängerknaben sind eine lebendige Verkörperung der Kraft einer jahrhundertealten Tradition, die durch den Zauber der Jugend selber immer jung und neu wirkt. Wenn die Sängerknaben heute in einer eigens für sie geschaffenen Märchenoper auftreten, so bedeutet das kein Abweichen von ihrem künstlerischen Programm, zu dem in der Stadt ihres ständigen Wirkens auch das regelmäßige Auftreten in der Staatsoper gehört. Aber im Gegensatz zu den Regensburger Domspatzen, die sich in Humperdincks „Hänsel und Gretel" als Opernsänger erprobten, haben die Wiener Sängerknaben in der Märchenoper „Die sieben Schwaben" ihre Rollen „auf den Leib" geschrieben erhalten. Marie Kastl hat das Grimmsche Märchen von den sieben Schwaben, die mit einem langen Spieß bewaffnet in die Welt zu großen Taten ausziehen, vor einer Hornisse ausreißen, einen Hasen für einen Drachen ansehen und schließlich gar jämmerlich in der Mosel ertrinken, zu einem humorvollen Textbuch mit glücklichem Ausgang umgedichtet. Richard Roßmayr, der als früherer Dirigent der Sängerknaben ihre stimmlichen Möglichkeiten genau kennt, hat eine singspielhafte Musik beigesteuert, die in ihrer durchsichtigen Faktur und handfesten Buffolaune heiter dahinfließt und in kunstvoll gebauten Ensemblesätzen betonte Ansprüche stellt. Nach der Uraufführung in Bad Gastein haben die Wiener Sängerknaben auf ihrer Konzertfahrt durch die Ostmark gerade mit dieser Oper überall die herzlichsten Triumphe gefeiert. Hier dürfen sie sich als Sängerdarsteller wichtig nehmen und in dem Kampf mit dem Drachen ihre Freude am Balgen nach Herzenslust austoben. Aber hinter solcher naiven Spielfreude tritt der Gesang nicht zurück. Mit der köstlichen Herbheit der jungen Stimmen, deren klarer Klang sich in reinster Tonbildung entfaltet, siegen die Wiener Sängerknaben unwiderstehlich, geführt von dem temperamentvoll dirigierenden Milo von Wawak und der Regie Erwin Kerbers. Eine besondere Augenweide bedeuteten die von der Wiener Frauenakademie entworfenen Kostüme und Dekorationen, die in sparsamen Andeutungen den vier Bildern des Spiels ein farbenfrohes Relief gaben.

Friedrich W. Herzog.

Musikleben in München

Unter den Sommerveranstaltungen war grundsätzlich am bedeutsamsten die vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung veranstaltete „Süddeutsche Tonkünstlerwoche", die ausschließlich Werke von in Süddeutschland ansässigen Komponisten brachte und damit, mitten im Kriege, nach mehrjähriger Pause eine alte Münchener Tradition wieder aufnahm. Rein zahlenmäßig gesehen war das Ergebnis als durchaus erfreulich anzusehen, denn neben einer Anzahl von Schöpfungen, die, gekonnt und gut gearbeitet, doch noch den einen oder anderen Wunsch offen ließen, war eine ganze Reihe von Werken geboten worden, die als einwandfrei positive Leistungen zu werten sind: eine Sinfonietta von Gustav Schwickert, eine kurze, wirkungsvolle Burleske für Klavier und Orchester von Alfred Kuntzsch, eine hymnische Kantate von Rudolf

Eisenmann „Sommersonnenwende" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, ein Arioso für Violine und Kammerorchester von Ernst Schiffmann, ein unbegleiteter Chor von Hans Lang „Hymne an Deutschland", ein hervorragend gekonntes Streichquartett von Hans Sachsse, eine knappe, sehr eingängliche Serenade für Streichquartett von Franz Fuchs, eine „Süddeutscher Hausmusik" von Kurt Strom sind hier besonders zu nennen. Aber daneben waren auch nicht wenige Kompositionen zu hören, die gewollt problematisch in unfruchtbaren Experimenten sich ergingen und teilweise an die entschwunden geglaubte Zeit der Atonalität erinnerten. Durch solche eindeutig negative Erscheinungen wurde die Mehrzahl der mit eingeladenen KdF.-Besucher, dem Zwecke der Veranstaltung entgegen, der zeitgenössischen Musik leider weitgehend entfremdet. Schade, daß das fünfte Konzert mit Sing- und Spielmusik zurückgestellt wurde. Seine baldige Nachholung ist dringend zu wünschen.

An sonstigen größeren Veranstaltungen ist zu nennen ein Mozart-Zyklus, eine Folge von 3 Konzerten mit „höfischer Musik" (Werke von Keiser, Telemann, Bach, Haydn, Mozart), unter verschiedenen Dirigenten vom Kammerorchester Schmid-Lindner im Schlosse zu Schleißheim geboten, dann die traditionellen stimmungsvollen Serenaden im Brunnenhof der Residenz, leider dann und wann durch die Ungunst der Witterung beeinträchtigt, und schließlich dürfen auch die fünf Kreistage nicht vergessen werden, die die NSDAP. veranstaltete und die jeweils ein Konzert mit Werken deutscher und italienischer Meister brachten, das gerade diejenigen Volkskreise mit guter ernster und heiterer Musik bekannt machte, die sonst in den Konzertsälen nicht oder nur selten zu finden sind.

Karl Blessinger.

„Dalibor" in der Berliner Staatsoper

Die Originalfassung in Kapps deutscher Bearbeitung

Nach dem letzten Fallen des Vorhangs war man insbesondere beeindruckt von der Menge herrlichster Musik, die Smetana in seiner Oper „Dalibor" vereinigt. Bei uns ist seit langer Zeit nur seine „Verkaufte Braut" auf der Bühne heimisch. Alte Theaterfreunde entsannen sich wohl aus der Zeit vor dem Weltkriege auch des „Dalibor" mit Bombenrollen für die Hauptdarsteller, aber die eigenmächtige Bearbeitung der deutschen Fassung durch Kalbeck und Mahler hatte das Werk umgebracht.

Nun bietet Julius Kapp, der Dramaturg der Staatsoper, die Originilgestalt. Seine Verdeutschung vermeidet den üblichen Opernschwulst. Gewiß hat das Textbuch dramatische Mängel, aber sie sind nicht einmal so erheblich wie die manchen italienischen Publikumreißers. Und die Musik steht von Anfang bis Ende auf einsamer Höhe. Der begnadete Melodiker Smetana schöpft überall aus dem Vollen. Die Musik fußt auf melodischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten der böhmischen Volksmusik. Sie ist jedoch weit entfernt von jenen volkstümelnden Bühnenwerken, die sich häufig in der Aneinanderreihung melodischer Floskeln begnügen und die nur zu bald an der Gleichförmigkeit ihrer Anlage scheitern. Smetana ist ein Meister der großen Formen in der Oper. Er kennt Wagner und seine Errungenschaften, ohne sklavischer Epigone zu werden.

Der Vergleich mit Fidelio drängt sich auf, denn hier wie dort wird der Titelheld von einer edelmütigen Frau (in Hosenrolle) im Kerker aufgesucht, und hier wie dort tritt die Frau mit der Waffe in der Hand für den geliebten Mann ein. Nun, es kommt dank des Taktes des Musikers Smetana nicht dazu, daß man von einem Fidelio in Taschenformat sprechen kann. Die Musik weist eine gänzlich andere Richtung als das Buch, das auch in der Gestalt des Kerkermeisters die Parallele erneut nahelegt. Man darf hoffen, daß Smetana jetzt endgültig mit dem tragischen Seitenstück zur „Verkauften Braut" in den deutschen Opernhäusern heimisch wird, falls nicht aus dem Schatz der übrigen bei uns unbekannten Werke weitere Überraschungen zu erwarten sind.

Die Staatsoper nahm sich der Erstaufführung mit gewohnter Sorgfalt an. Die ungemein plastische Ausstattung hatte Emil Preetorius geschaffen, dem Bilder von größter Wirkung gelungen sind. Die Szene mit der Prager Burg im Hintergrund nimmt man geradezu symbolhaft als Erinnerung mit. Das Bild klang mit der Musik vorbildlich zusammen. Am Pult hielt Johannes Schüler alle Fäden fest in der Hand. Die vielseitige Orchesterpalette Smetanas leuchtete und man konnte wieder einmal die Leistungshöhe der Staatskapelle bewundern. Schüler hatte den rechten Nerv für den Ausgleich zwischen dem ungewöhnlich ausdrucksstarken Orchester und der Bühne, denn in erster Linie ist „Dalibor" überall eine reine Gesangsoper.

Die Stimmen müssen gerade bei diesem Werk überragend sein, wenn der Erfolg sicher sein soll. Sie waren es in der Staatsoper. Franz Völker gestaltete den sagenumwobenen Ritter Dalibor von Szene zu Szene überwältigender. Tiana Lemnitz verlor sich ganz an die edle Figur der Milada, und sie entfaltete ihre reife Gesangskunst so überzeugend, daß sie Mittelpunkt begeisterter Beifallskundgebungen wurde. Ergreifend war Josef v. Manowarda als Kerkermeister — ein wahrer Meistersinger, der eine kleine Partie zur Hauptrolle steigert. Dalibors Knappe wurde von Peter Anders mit sympathischer Frische gesungen. Für den König Wladislaus war Rudolf Bockelmann bemüht worden, und den Budivoj verkörperte Walter Großmann — wahrlich eine stolze Namenliste bis in die kleinste Partie. Carla Spletter als Jütta fügte sich hier ebenfalls trefflich ein. Gute Chöre. Als der Lenker des Spiels auf der Bühne ist Edgar Klitsch zu nennen, der lebensnahe überall von Tragik umwitterte Darstellung anstrebte. Der Abend war ein spontaner Erfolg.

Herbert Gerigk.

Konzert. — Der Berliner Konzertbericht folgt im nächsten Heft.

* Zeitgeschichte *

Hans F. Schaub 60 Jahre alt

Am 22. September beging der Hamburger Komponist und Musiklehrer Hans F. Schaub seinen 60. Geburtstag. Er konnte sich gerade in letzter Zeit eines außerordentlichen Erfolges erfreuen. Seine „Passacaglia und Fuge für großes

Orchester", op. 10 (Leuckart), die seit der glänzenden Uraufführung auf dem Berliner Tonkünstlerfest 1935 bis jetzt in über 20 deutschen Städten erklang (in Berlin unter Peter Raabe mit dem Philharmonischen Orchester), fesselte durch ihre meisterhafte Architektonik, farbige Orchesterbehandlung und einen erstaunlichen Ausdrucksreichtum. Schon früh hat sich Schaub ein bedeutendes Können erworben, in Frankfurt a. M., seiner Geburtsstadt, auf dem Hochschen Konservatorium unter Iwan Knorr, in Berlin an der Akademie der Künste unter Engelbert Humperdinck. Förderung verdankt er außer Richard Strauß auch Max von Schillings, der 1914 im Rahmen der Stuttgarter Abonnementskonzerte seine „Drei Intermezzi für kleines Orchester" aus der Taufe hob. Nach kurzer Tätigkeit als Chordirigent in Bingen wirkte Schaub als Theorielehrer zunächst am Städtischen Konservatorium in Breslau, dann am Bendaschen Konservatorium in Berlin. 1916 ging er nach Hamburg, wo er jetzt als Musiklehrer an höheren Schulen tätig ist. Außer den bereits genannten Werken seien noch hervorgehoben eine Musik zu dem Märchenspiel „Nußknacker und Mausekönig", eine aus dieser Musik zusammengestellte „Orchestersuite", ein „Festvorspiel", „Sechs Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier" (Simrock), „Drei dreistimmige Bekenntnislieder für Männerchor" (1938) und eine „Ciaconna für Streichorchester" (Leuckart).

Neben seinem kompositorischen Schaffen entfaltete Schaub eine rege Tätigkeit als Musikschriftsteller und Kritiker. Als Redakteur der „Deutschen Musikerzeitung" und als erster Referent des Hamburger Correspondent" setzte er sich nachdrücklichst für die Interessen des deutschen Berufsmusikers ein, kämpfte gegen künstlerisches Pfuschertum und musikalische Zersetzungserscheinungen. Deutschbewußte, aufrechte Haltung spricht aus seinen Urteilen, wenn er beispielsweise 1927 anläßlich der Hamburger Erstaufführung von „Jonny spielt auf" schreibt: „Was soll uns der ganze Zivilisationskehricht, die geile, Szenen von vollendeter Schamlosigkeit umspielende Jazzmusik?" und 1932 anläßlich der Aufführung von Weills „Mahagonny": „Nur schärfste Ablehnung ist hier am Platze. Dem textlichen Machwerk Bert Brechts sowie der musikalischen Ausdehnung des Kurt Weill hieße es zuviel Ehre antun, wollte man sich mit diesem üblen Getön ernsthaft auseinandersetzen." Erwähnt sei auch, daß er bereits 1910 im Verein mit Karl Storck die Idee einer „Musikkammer" proklamierte. Schaffen und Wirken Hans F. Schaubs verdienen vollste Anerkennung. Erich Schütze.

Walter Niemanns soeben vollendetes Konzert für Piano solo mit Streichorchester (20 Min. Spieldauer) op. 153 wird im Verlag C. F. Peters erscheinen.

Am 8. Oktober vollendet Clemens Schmalstich sein 60. Lebensjahr. Als Pädagoge an der Berliner Musikhochschule hat er einen ausgezeichneten Ruf und seine Kompositionen, namentlich auf dem Gebiet der guten Unterhaltungsmusi, haben sich allgemein durchgesetzt.

Der Intendant der Wiener Städtischen Volksoper, Kammersänger Anton Baumann, beging am 30. Juli seinen 50. Geburtstag. Er übernahm die Leitung der Wiener Volksoper vor zwei Jahren, und es ist ihm gelungen, im Laufe dieser kurzen Zeit ein Institut zu schaffen, das aus dem Wiener Musikleben nicht mehr fortzudenken ist.

Die Berliner Hochschule für Musik bereitet ein zeitgenössisches Musikfest vor, das vom 15. bis 17. Januar stattfinden soll. Die Opernschule der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin hat als Lehrer für dramatisches Partienstudium den Sänger, Schauspieler und Regisseur, Dr. Waldemar Staegemann, berufen.

Im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturabkommens ist der bekannte italienische Cellist Enrico Mainardi zur Abhaltung von Meisterkursen für Violoncello an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Das Berliner Konservatorium Klindworth-Scharwenka, das jetzt unter der Leitung Walter Scharwenkas und seines Stellvertreters, Musikdirektor Karl Gerbert, steht, kann sich auch während des Krieges eines Aufschwunges erfreuen. Trotz vielfacher Abgänge durch Einberufungen hat sich der Schülerkreis um 62 Studierende erweitert. Mit insgesamt 39 öffentlichen Aufführungen, Sinfonie-, Chor-, Kammermusik-, Lehrer- und Schülerkonzerten, Opernszenenabenden und Vorlesungen im Laufe des letzten Jahres konnte das Institut ein Publikum von zusammen 9270 Zuhörern gewinnen. Dieser Erfolg hat die Direktion ermutigt, auch in diesem Jahre ein umfangreiches Programm durchzuführen, das wieder mit einer Klindworth-Scharwenka-Woche Ende September seinen Auftakt nehmen wird.

Der Geschäftsbericht der Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte (STAGMA) für die Zeit vom Oktober 1938 bis September 1939 liegt jetzt vor. Danach beliefen sich die Gesamteinnahmen der STAGMA für dieses Geschäftsjahr einschließlich Ostmark und AMRE auf 14 372 716 RM., die sich in folgender Weise auf die einzelnen Musikverwertungsgebiete verteilen:

Die Unterhaltungsmusikveranstaltungen erbrachten 6 847 328,62 RM.; die ersten Konzertveranstaltungen 323 198,70 RM. (Zuwachs gegenüber dem Vorjahr 68 787 RM.); die Chorveranstaltungen

180 078,87 RM. (Absinken gegenüber dem Vorjahr um 16 931 RM.); der Rundfunk im Großdeutschen Gebiet 2 819 254,94 RM.; Tonfilmaufführungen aus 6200 Vertragstheatern 2 020 936,19 RM.; die mechanischen Vervielfältigungsrechte, die von der AMRE betreut werden, für die Zeit vom 1. Januar bis 30. September 1939 den Betrag von 930 684,10 RM., in dem ein Betrag von 112 500 RM. enthalten ist, den die STAGMA aus den ihr vom Rundfunk gezahlten Jahrespauschale zur Erhöhung der für Wachsplattensendungen verrechneten Beträge zur Verfügung stellte (der Gesamtumsatz der AMRE ist im Vergleich zum Vorjahre um 28,57 % gestiegen); der Parteivertrag mit der NSDAP. 55 250 RM.; die mechanischen Aufführungen in der Ostmark (Schallplatten und Tonfilm) 143 717 RM. Die Gesamtausschüttung der STAGMA an Bezugs- und Wahrnehmungsberechtigte sowie an die Auslandsgesellschaften und AKM betrug 9 936 820,23 RM.

Der neue Leiter der Staatsoper Wien, Generalintendant Heinrich Konrad Strohm, hat den Kreis der künstlerischen Vorstände des Instituts durch Berufung von einigen seiner alten Mitarbeiter ergänzt: Oskar Fritz Schuh als Oberspielleiter, Helga Swedlund als Ballettmeisterin und Leiterin der Tanzschule, Wilhelm Reinking (ab Herbst 1941, vorher gastweise) als Chef des gesamten Ausstattungswesens. Die drei Genannten waren in der ganzen siebenjährigen Hamburger Tätigkeit des Generalintendanten Strohm dessen enge Mitarbeiter. Außerdem haben Schuh (1923) und Reinking (1924) unter Strohm ihre Bühnenlaufbahn begonnen.

Der bisherige Direktor des Grazer Opernhauses, Rudolf Moralt, bis jetzt gastweise an der Staatsoper tätig, gehört nunmehr dem Institut endgültig als Kapellmeister an. Mit den Bühnenbildnern Josef Fenneker (Berlin), Caspar Neher (Berlin-Wien) und Gerd Richter (Hamburg) wurden Gastabmachungen getroffen. Dr. Johannes Maurach, der frühere Generalintendant der Städtischen Bühnen Nürnberg, wird (von München aus) als Beirat für künstlerische Personalfragen tätig sein.

Der Sänger Paul Gümmer wurde in diesem Jahre für zahlreiche Wehrmachtsveranstaltungen eingesetzt.

Heinrich Sutermeisters Oper „Romeo und Julia", die im Frühjahr 1940 an der Staatsoper in Dresden mit sensationellem Erfolg zur Uraufführung kam, ist für die kommende Spielzeit bereits von 15 Bühnen zur Aufführung angenommen. Die nächsten Aufführungen sind in Düsseldorf am 10. Oktober und am 20. November in Bremen.

Willy Krauß, der Städtische Musikdirektor und Leiter der Osnabrücker Sinfoniekonzerte, wird im Konzertwinter 1940/41 neben Werken von Beethoven, Bruckner, Brahms, Mozart und Tschaikowsky Mussorgskys „Eine Nacht auf dem kahlen Berge", Respighis „Römische Brunnen" und die zeitgenössischen Werke: Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner, „Rokoko-Miniaturen" von E. Anders, „Capriccio" für Orchester von Helmuth Degen, „Burletta" für Violine und Orchester von Paul Juon und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß bringen. Zehn von zwanzig Werken sind zeitgenössische Kompositionen.

Im kommenden Winter gelangen folgende Kammermusikwerke von Roderich von Mojsisovics zur Uraufführung aus der Handschrift: Neufassung für zwei Klaviere des schon zu wiederholten Malen zur Aufführung gelangten I. Kammerkonzertes für Klavier und Streichorchester, W. 55, in München, Judith und Rositta Winter, Quartett für Flöte, Geige, Bratsche, Cello, W. 70, München, durch Jakob Trapp und Gen., Klavierquintett, W. 89, Graz, durch Hugo Kroemer und das Michlquartett.

Prokurist Theodor Biebrich beging am 15. September die Feier der 40jährigen Zugehörigkeit zum Hause Breitkopf & Härtel in Leipzig, das ihn bei dieser Gelegenheit zum Verlagsdirektor ernannte.

Die Uraufführung der Oper „Der Uhrmacher von Straßburg" von Hans Brehme ist am Staatstheater in Kassel für Ende November vorgesehen. Als nächste Bühne wird das Deutsche Opernhaus in Berlin folgen; auch in Stuttgart und Duisburg ist die Oper vorgesehen.

Kapellmeister Otto Friedrich, der bisherige Leiter des Theater- und Musiklebens der Stadt Stendal, der sich auch durch seine besondere Pflege künstlerisch wertvoller Unterhaltungsmusik einen Namen gemacht hat, vor allem durch das Musikfest in Bad Salzuflen 1939 „Kurmusik auf neuen Wegen", wurde als Opernchef des Stadttheaters Troppau (Sudetengau) verpflichtet.

Der in Berlin lebende Komponist Kurt von Wolfurt beging am 7. September seinen 60. Geburtstag. Seinem Schaffen, das sich auf sämtliche Gebiete der Musik erstreckt, wird demnächst ein eigener Beitrag in unserer Zeitschrift gewidmet sein.

Als Nachfolger des bekannten Schlagzeuglehrers Kammermusiker Franz Krüger, der im Sommer d. J. starb, ist der Kammermusiker der Berliner Staatsoper, Oskar Kögler, für das Hauptfach Schlagzeug an die Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Auf besonderen Wunsch des Reichsleiters und Reichsstatthalters in Wien Baldur v. Schirach hat sich Staatsrat Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler bereit erklärt, sich in der laufenden Spielzeit 1940/41 öfter als bisher am Pult der Wiener Staatsoper zu zeigen. Damit ist es Wien gelungen, den führenden deutschen Dirigenten der Gegenwart auch für die Oper in einem Maße zu verpflichten, daß auch im kommenden Jahre neben der Tätigkeit des GMD. Prof. Hans Knappertsbusch der Wiener Staatsoper unter der neuen Leitung des Generalintendanten Heinrich K. Strohm die ihrer großen Vergangenheit entsprechende Stellung im Musikleben gesichert ist.

Die Stadt Ludwigshafen am Rhein wird im kommenden Konzertwinter ihr erstes zeitgenössisches Musikfest durchführen. Das Fest umfaßt zwei Sinfoniekonzerte, die vom Saarpfalzorchester unter GMD. Karl Friderich ausgeführt werden, ein Chorkonzert mit dem Ludwigshafener Beethoven-Chor unter Prof. Fritz Schmidt und ein Kammerkonzert, in dem das Stamitz-Quartett zeitgenössische Werke spielt. Zur Uraufführung wurden für die Sinfoniekonzerte die vierte Sinfonie D-dur von Wilhelm Petersen, die Konzertfassung der „Raben von San Marco" von G. F. Malipiero und Orchesterlieder von Karl Michael Komma, für das Chorkonzert die Neufassung der Kantate nach Eichendorff von Hermann Erdlen angenommen. Weiter werden Werke von Karl Höller, Hans Wedig, Karl Bleyle, Othmar Schoeck, Max Trapp, Theodor Berger und Yrjö Kilpinen aufgeführt. Als Solisten wurden bisher Georg Kulenkampff und Gerhard Hüsch verpflichtet.

Im Rahmen der von dem Städtischen Musikdirektor Werner Saam geleiteten Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters Solingen — Niederbergisches Landesorchester — gelangt das Violinkonzert a-moll von Alfred Irmler zur Uraufführung. Solistin ist die Berliner Geigerin Marta Linz.

GMD. Prof. Hugo Balzer, der die Gesamtleitung der Düsseldorfer städtischen Konzerte innehat, wird zwölf Abonnementskonzerte durchführen, sowie vier Beethoven-Orchesterkonzerte außer der Reihe. Zwei Kammermusikabende und acht Veranstaltungen „Stunde der Musik" sind geplant.
Folgende Chorwerke werden aufgeführt: Verdi Requiem, Haas Lied von der Mutter (Erstaufführung), Beethoven IX. Sinfonie, Bruckner f-moll-Messe. Das neue Schaffen ist mit Uraufführungen von Otto Leonhardt (Sinfonisches Vorspiel) und Albert Jung (Variationen und Fuge über ein romantisches Thema) vertreten, wie mit Kodalys Hary-Janos-Suite (Erstaufführung), R. Strauß' Till Eulenspiegel und die D-dur-Fuge von Bach in der Orchesterfassung Respighis sind vorgesehen.

GMD. Philipp Wüst bringt in den Breslauer Philharmonischen Konzerten des kommenden Winters zehn Orchesterkonzerte sowie sechs Kammerorchesterabende, die ebenfalls unter seiner Leitung stehen und sechs Kammermusikkonzerte. Die großen Konzerte bringen Erstaufführungen von Gottfried Müller und Kurt Hessenberg, Werner Egk, Lovro Matacic, Jerger und Pizetti. Außerdem gelangt Rossinis Ouvertüre „Il Signor Bruschino" und eine Mozart-Sinfonie zur Breslauer Erstaufführung.

Winfried Zillig hat eine neue Oper „Die Windsbraut", Text von Richard Billinger, vollendet, die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erscheinen wird.

Anläßlich des 25. Todestages Rudi Stephans sind in einer großen Anzahl von Städten Aufführungen seiner Werke, insbesondere der „Musik für Orchester", der „Musik für sieben Saiteninstrumente" und der „Musik für Geige und Orchester" u. a. in Berlin, Hamburg, Baden-Baden, München, Kassel, Dresden, Leipzig usw. geplant. GMD. Dressel, Lübeck, dirigierte kürzlich die „Musik für sieben Saiteninstrumente" auch im Deutschlandsender.

Hans Pfitzner hat einige seiner schönsten Lieder für Violine und Klavier gesetzt. Das Heft wird bei Max Brockhaus erscheinen.

Walter Kollo, der bekannte Operettenkomponist, ist 57 Jahre alt gestorben. Der Komponist der Berliner Note stammte aus Neidenburg in Ostpreußen.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Dieses Heft wurde zusammengestellt von R. Sonner, Berlin-Wilmersdorf
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | November 1940 | Heft 2

Der 1000. Abonnent

Ein Beitrag zum Thema Musik und Volk

Von Günter Schab, Magdeburg

Mitten in der großen politischen und militärischen Auseinandersetzung dieser Tage ist ein Ereignis zu melden, das, obwohl es sich in der Stille vollzog, doch mehr Bedeutung besitzt als die eines Zufallsgeschehens am Rande. Es hat sich nämlich bei der KdF.-Dienststelle in Magdeburg, welche den Anrechtsverkauf für die neue Reihe der Meisterkonzerte betreut, der tausendste Abonnent angemeldet. Er erhielt zu seiner freudigen Überraschung eine Buchspende und einen Freiplatz für alle zehn Abende dieses Winters. Aber freudig überrascht waren außer ihm, der als einzelner ja nur, ohne es zu wollen, den Zufallstreffer der Rundung einer Liste um die repräsentative dritte Null zog, vor allem die Veranstalter und mit ihnen jeder, der in tätiger Anteilnahme die Aufwärtsentwicklung einer bedeutungsvollen kulturellen Einrichtung beobachten durfte.

Es handelt sich nämlich hier nicht darum, daß eine Konzertorganisation aufgezogen wurde, der es gelang, den unseres Wissens bisher in Magdeburg und anderswo bei Kammermusikveranstaltungen noch nicht erreichten Stamm von tausend Besuchern anzulocken. Auch das wäre schon etwas, obgleich wir uns klar darüber sind, daß am allerwenigsten in der Kunst hohe Ziffern den Ausschlag geben. Es geht vielmehr um andere Dinge, die ein wenig näher zu untersuchen — um der Soziologie unseres Konzertlebens willen und zur Klärung mancher jeden aktiven und passiven Musiker bewegenden Frage — uns lehrreich und förderlich zugleich erscheint.

Die binnen weniger Jahre zu so erstaunlicher Fülle und Rundung angewachsene Hörergemeinde entstammt nämlich nicht den Schichten, mit denen sonst zu rechnen war, wenn in der gleichen Stadt das Gastspiel einer international berühmten Quartettvereinigung oder ein ganzes winterliches Abonnement ähnlicher Abende mit guten heimischen Kräften angesagt wurde. Wohl kommt dieser oder jener, der schon immer zur edelsten, aber auch schwierigsten Form der Musik sich hingezogen fühlte. Indessen erweisen es die Statistiken und Hörerkarteien, daß die überwiegende Mehrzahl der Besucher Anfänger in der Kunst des Hörens sind, Lernende, Menschen aus Fabriken, Büros und Betrieben, die früher nicht zu „Opus"-Musik gingen, weil sie glaubten, sie kämen da nicht mit. Ein verhältnismäßig kleiner Zeitraum von vier Jahren hat genügt, eine Bresche in Vorurteile zu legen, die, anfangs noch recht drastisch geäußert, bald der erwachenden, dann langsam und schließlich schneller und schneller wachsenden und reifenden Freude an dem Ungewohnten wichen, bis nun diese aller drei bis vier Wochen wiederkehrenden Konzerte für die Beteiligten bereits so etwas wie eine Lebensnotwendigkeit geworden sind.

Das äußert sich — wir wollen ein wenig aus der Schule plaudern — unter anderem in einer einfachen Tatsache: Anfangs erwarben die Betriebsführer für ihre Belegschaften im Durchschnitt fünf bis zehn Karten, die unter die Werksangehörigen zu verteilen etliche Schwierigkeiten bereitete; denn wenn sich auch einige Gutwillige dazu verstanden, das Geschenk anzunehmen, so taten sie größtenteils dabei noch so, als brächten sie der Allgemeinheit mit dem Besuch ein Opfer, wenn sie nicht überhaupt den Ausweis verfallen ließen. Später gab es nicht nur keine Freikarten mehr, sondern die bezahlten Plätze, von den gleichen Skeptikern von vorgestern erworben, waren im Handumdrehen vergriffen.

Es hat natürlich im Kreise der Wissenden erst recht nicht an Zweiflern gefehlt, die das heute Erreichte, wollte das jemand damals auch nur entfernt voraussagen, für glatte Phantasterei erklärten. Es ist auch wirklich nicht leicht gewesen, überhaupt erst einmal einen Anfang zu finden. Denn die von 38 auf 60 bis 70 und dann erst langsam sich vermehrenden Abonnenten waren zunächst kein tragfähiges Fundament für die Weiterentwicklung. Auch die Anfänge der Werbung, allein durch die musikalische Tat, brachte dem Konzertgeber, ehe er sich mit seinen Quartettgenossen zum ersten Male in einen richtigen Kammermusiksaal setzte, manche Enttäuschung ein (es handelt sich um den Städtischen Konzertmeister Willy Kade, der mit der Primgeigerin Frau Fournes und seinen Kollegen vom Städtischen Orchester Schmahl und Bergfeld dieses ganze Erziehungswerk in die Wege geleitet und mit unbesieglichem Optimismus gefördert und gesteigert hat).

Seine Kammermusikreihen — er hat schon vor fünfzehn Jahren einem nach ihm mitbenannten Streichquartett angehört — entwickelten sich nämlich aus Betriebsfeierstunden, zu deren Bestreitung er 1936 von dem damaligen Kreisobmann der Deutschen Arbeitsfront eingeladen worden war und in denen er die Wünsche und das Aufnahme- und Fassungsvermögen der neuen Hörer, die es erst einmal zu gewinnen galt, kennenzulernen und abzutasten Gelegenheit bekam. Da stellte es sich bald heraus, daß noch nicht einmal das von ihm versuchsweise zusammengestellte leichte und leichteste Einführungsprogramm Gegenliebe fand. Er wählte dabei Dinge, von denen jeder Eingeweihte wohl ohne weiteres glauben möchte, daß sie durch Darbietungen in populären Konzerten bereits unproblematisches Allgemeingut geworden sind: „Volksliedchen" und „Märchen" von Komzak, dazu einfache Schubert-Lieder sowie die faßbarsten klassischen „schönen Sätze". Die Arbeiter hörten zwar freundlich auf die eine volksliedhafte Melodie, erklärten aber nach der ersten halben Stunde des Gesamteindruckes: „Das verstehen wir nicht, bleiben Sie uns mit so etwas fern!"

Der Konzertmeister dachte nach, wie hier Abhilfe zu schaffen sei. Denn wenn Komzak schon nicht zog, dann war auch von der „einfachsten Klassik" ohne Vorbereitung derer, an die sie herangetragen werden sollte, erst recht nichts zu erwarten. Er erneuerte kurz entschlossen eine alte Idee, die, vor zehn und mehr Jahren aus Liebhaberei gelegentlich einmal angewandt, jetzt als Methode versuchsweise und dann konsequent übernommen wurde: das Musizieren im Kostüm der Zeit der Werke der Vortragsfolge. Da aber auch nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden konnte, daß das Kostüm allein verstanden werden würde, nahm der Konzertmeister das erklärende Wort zu Hilfe, nicht den populärwissenschaftlichen Vortrag mit Kulturquerschnitt und Fachausdrücken, sondern die stimmungsmäßig einführende Ansprache des Kameraden an die Kameraden.

Er sagte etwa: „Die Musik, die wir nachher spielen, entstammt einer Zeit, in deren Kostüm wir hier auftreten. Sie alle kennen nur den Jazz. Aber früher gab es andere Tänze, zum Beispiel Gavotten und Menuette. Das sind auch Tanzstückchen, sehr schöne und einfache sogar und gar nicht schwer zu verstehen. Sie brauchen nur hinzuhorchen und den guten Willen zu haben. Alles andere kommt dann von allein." Dann erklärte er auf ähnliche einfache Weise diese Tanzformen, zu denen bei den allerersten Versuchen sogar noch ein paar junge Tänzerinnen die Schritte vorführten. Und siehe da, das Rätsel, die unerfahrenen Hörer regelrecht einzufangen, wurde überraschend gut gelöst.

Mit einer Rokokoveranstaltung begann es, eine Biedermeierstunde folgte, dann einmal wieder eine „Abendmusik beim Alten Fritz". Die war zwar auch Rokoko, segelte aber unter preußischer Flagge und bot mannigfaltigen Anreiz. Ergebnis: Was die Augen sahen, glaubten die Herzen. Sie glaubten es wirklich. „Ja, wenn Sie uns das so erklären", sagten die Arbeiter, „dann kapieren wir schon, was Sie wollen; und das ist alles so schön, wie wir das vorher gar nicht gedacht hatten."

Ein anderer günstiger Umstand kam hinzu, die Entwicklung, die sich hier, gemessen an den schwierigen Anfängen des Beginnens, überraschend schnell vollzog, noch intensiver zu fördern. Der Konzertmeister verlegte seine Veranstaltungen aus den Betrieben in den herrlichen alten Kreuzgang des Klosters Unser Lieben Frauen, den er durch Kerzenlichter erhellen ließ, wenn die Abendstunde herniedersank. Natur, Architektur und Kunst wirkten zusammen, diesen Kreuzgangskonzerten, die nur ein paar Minuten von dem Stadtzentrum entfernt, dennoch in der wunderschönen Abseitigkeit gespielt wurden, den Reiz des Besonderen zu verleihen. Im darauffolgenden Winter ging man in die Aula. Das war nun schon ein richtiger Konzertsaal. Langsam glitt eines ins andere über: die Betriebsfeierstunden in die Klostermusiken, die Sommerveranstaltungen in die winterlichen Abende. Plötzlich befand sich die schon erfreulich gewachsene und durch gemeinsames Erleben mit dem Quartett und untereinander verbundene Gemeinde in einer großen Anrechtsreihe zusammen, deren Besucherschicht ziffernmäßig, aber erst recht in der Freude an der Sache und der Aufgeschlossenheit kommenden Dingen gegenüber schon ein Faktor wurde, mit dem gerechnet werden konnte.

Wie sich dann rein äußerlich die Anrechtszeichnung weiterentwickelt hat, das war eine Kette von Erfolgen, deren Krönung jene Tausend ist, über die nun nicht mehr hinausgegangen werden kann, da der Saal nicht mehr Plätze hergibt und da ja sonst schließlich auch von Kammermusik keine Rede mehr sein könnte.

Wie sich anderseits in der programmatischen Er-

ziehungsarbeit der Aufstieg vom Einfachen zum Schwierigen bewerkstelligen ließ, ohne daß die Hörer abfielen, das geht aus den Vortragsfolgen hervor, die von Gluck und Dittersdorf über Haydn und Mozart zu Schubert und Beethoven vordrangen, neuerdings Brahms und Reger als Höhepunkte nehmen, dabei allerdings aus pädagogischen Gründen nicht darauf verzichten, durch Einführung eines interessanten Instrumentes zu locken, indem sie nämlich sich zunächst für das Klarinettenquintett entschieden. Auch die Harfe wird einbezogen, wenn es wieder eine Stufe ungewohnter wird. Mit ihr wird sogar die Arbeit eines Neueren gewagt (das Harfenquartett von Hermann Wennig).

Längst tragen die Quartettgenossen keine Kostüme mehr, womit sich die Frage, ob man von der Verkleidung zum Absoluten kommen kann, von selbst erledigt hat. Die ersten Hörer sind durch vier Jahre mit einer rührenden Treue allen Konzertreihen gefolgt. Wenn einer für ein paar Monate ausfallen muß, dann begründet er die vorübergehende Absage durch einen ausführlichen Dankesbrief und versichert, er käme, sobald es ihm möglich sei, wieder. Andere Zuschriften, die das „schönste Erlebnis" des letzten Winterabends oder die „wunderschönen Kreuzgangskonzerte" in oft unbeholfener Schrift, aber um so herzlicherer Gesinnung dankbar loben, sind keine Seltenheit. Der Konzertmeister und seine Quartettgenossen erfahren es auch immer wieder, wenn sie selbst angesprochen werden, welche Freuden sie ihrer Gemeinde vermittelten. (Ähnliche Erfahrungen wurden in den zahlreichen Stunden gesammelt, die zur Wehrmachtsbetreuung in Magdeburg und vielen Orten des Gaues Magdeburg-Anhalt eingerichtet worden sind. Auch hier wichen die abwartenden Zweifel der Soldaten einer betonten Freude an der Musik, sobald die knappe herzliche Einführung ihnen das Programm menschlich näher brachte.)

Heute finden die Kammermusikhörer bereits den Weg zur Oper und zu anderen Konzerten, denen sie früher fremd gegenüberstanden. Wir lasen ihre Briefe, wir erlebten es selbst, wie andächtige Menschen, auf Mozart lauschend, den sie vorher kaum dem Namen nach gekannt, mitgingen, wie sie wiederkamen, dankbar für die oft ganz neue Gefühlswelt, die ihnen hier erschlossen worden ist.

... Für 1,20 RM. je Abend einschließlich Programm ... auch das ist wichtig zu sagen. KdF. hat nicht damit gerechnet, an diesen Veranstaltungen etwas zu verdienen. Aus Varietéveranstaltungen sollte der Überschuß herausgewirtschaftet werden, der als Garantiesumme dann für die reine Musik ausgeworfen werden konnte. Es kam ganz anders. Das Varieté kostete oft Zuschuß, während die Kammermusikreihen, aus denen jetzt Meisterkonzerte geworden sind, sich selbst tragen und sogar noch einen kleinen Überschuß abwerfen. Es werden in das Abonnement nun auch Klavierabende, Liederabende mit berühmten Vertretern ihres Faches eingestellt. Dennoch gehen die Tausend, die dem Begriffe der Prominenz noch verhältnismäßig fremd gegenüberstehen, nicht zum zugkräftigen Namen, sondern „in ihren Abend", „in ihr Konzert". Eine im ganzen wahrhaft unverbildete Gemeinde!

Ihre Glieder haben eine neue Leidenschaft der Herzen entdeckt. Sie bleiben bei dem, was sie auf bisher ungekannte Weise beschäftigt und erhebt. Es sind ihrer immer mehr geworden, die sich angezogen fühlten von der Musik. Denn einer sagte es dem anderen, und der aufgeschlossenen Konzertbesucher Zahl stieg an, mehr und mehr. Das lesen wir aus der Zahl Tausend, und darum beschäftigen wir uns mit ihr. Sie widerlegt die Meinung der reinen Musiker, daß nur eine bildungsmäßig genau abgrenzbare Schicht für kulturell wertvolle Abende zu gewinnen sei, denn der größte Teil der tausend Hörer hat bisher von Musik wenig oder gar keine Ahnung gehabt und ist erst regelrecht erobert worden.

Daß dies alles aber mitten in einem Kriege geschehen konnte, beweist, welch starke Kräfte die Menschen, liebevoll angeleitet, aus den Wurzeln der deutschen Kunst zu ziehen vermögen.

Norbert Schultzes „Gedanken zu einem neuen Verteilungsplan der STAGMA"

Von Roderich von Mojsisovics-Mojsvár, München

Just in der Zeit des Burgfriedens, wo doch jeder Deutsche seine Gedanken bei den herrlichen Waffentaten unseres Heeres hat, wirft Norbert Schultze seinen Berufskollegen von der Gruppe der „ernsten Musik" den Fehdehandschuh hin durch ein „Flugblatt", das sich gegen die in jahrelangen Kämpfen erworbenen Rechte der Vertreter obiger Kunstgruppe wendet. Und was ist der Beweggrund zu solchem höchst unzeitgemäßem Tun? Daß Norbert Schultze sich einbildet, für seine Geisteskinder zu wenig Tantiemen einzuheimsen, also aus rein kapitalistischem Empfinden heraus. Dabei hängt er, was sehr unangebracht erscheint, seinen Auslassungen das Mäntelchen der „Kameradschaft" um, um seine — seien wir offen — Geldgier zu beschönigen. Er wünscht nicht weniger als daß all das, was Männer wie Richard Strauß, Hans Sommer, Friedrich Rösch u. v. a. mit schweren

Zeit- und materiellen Opfern schufen, durch einen Federstrich beseitigt werde. Schultze geht von dem gänzlich verfehlten Gedanken aus, als ob mit der Einteilung in „ernste" und in „Unterhaltungsmusik" ein Werturteil gefällt werde. Höchst unpassenderweise bezieht er sich dabei auf seine doch noch nicht allzu reichlichen Erfahrungen beim Schaffensprozesse, indem er von einer „Wertung nach Fleiß" spricht. Schultze kommt schließlich auf den gänzlich schiefen Standpunkt — oder richtiger, er geht von diesem aus —, die Werke mit der Elle zu messen und sagt „Werkminute gleich Werkminute". Also ist nach Norbert Schultze eine halbe Stunde Brucknerscher Musik kulturell gleichwertig mit 30 Minuten oberflächlich hingehauter Musik zu irgendeinem Ausstattungsstück oder zu einem Filme. „Tiefer geht's nimmer!" und da muß jeder kulturbewußte, kämpferisch eingestellte Künstler ein energisches „Nein" ausrufen, bei solchen — mein Neffe Norbert Schultze verzeihe das harte Wort — unreifen Ansichten.

„Für das Volk ist das Beste gerade gut genug" — aber was das Beste ist, das sucht Schultze merkwürdigerweise nur nach seinem subjektiven Augenblicksempfinden! Ja, hat er ganz vergessen, daß vor wenigen Jahren erst die Opernhäuser sich in Erkenntnis des wirklichen und nicht so rasch vergänglichen Wertes der Werke eines Johann Strauß, Millöcker, v. Suppé, Heuberger den Operetten der genannten Meister öffneten? Werke, die zur Zeit ihres Erscheinens jeder in die Gruppe der (wie Schultze sich einbildet) mit dem „geringschätzigen" Titel „Unterhaltungsmusik" versehenen Werke eingereiht hätte. Gerade an diesem Falle sieht man, wie eben auch die ästhetische Wertschätzung, wie der Geschmack sich ändern, wie er Fehlurteile bessern kann. Ich für meine Person kann übrigens in dem Begriffe „Unterhaltungsmusik" nichts „Herabsetzendes" finden. Daß quantitativ viel mehr Unterhaltungsmusik geschrieben wird, hat eben auch zur Folge, daß unter dieser größeren Zahl leichtgeschürzter Werke auch numerisch mehr wertloses Zeug an die Öffentlichkeit dringt. Ich kann aus jahrzehntelanger Beobachtung übrigens Norbert Schultze verraten, daß an ernster Musik prozentual kaum viel weniger künstlerisch wertloses Zeug zu Papier gebracht wird als auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik. Nur bleiben diese Versuche, die oft auch noch dazu an bösen Aufzeichnungsmängeln leiden, zum Glück im „Pulte" der sich darob als „verkannte Genies" gebärdenden Urheber, und bei leichter Musik gelingt es doch meist dem Verfasser, irgendwo eine Aufführungsmöglichkeit zu finden, weil, wie ja auch Schultze zugibt, hierfür viel mehr Gelegenheiten vorhanden sind.

Ganz unzutreffend sind aber — ohne auf alle Punkte der Flugschrift einzugehen — die Auslassungen Norbert Schultzes über die urheberrechtliche Auswertung von Marschliedern, sowie (so fasse ich es auf) Märschen, die für militärische Zwecke erfunden sind. Wer in den Motivenberichten für die Urhebergesetze und den daran sich knüpfenden Ausführungen in der seinerzeitigen Presse blättert, wird zu wiederholten Malen den absolut richtigen Gedanken ausgesprochen finden, daß für diese Werke gar kein persönlich auszuwertendes Urheberrecht statuiert werden soll; denn wertendes Urheberecht statuiert werden soll; denn es gilt ja fast in allen Ländern der Satz, daß Aufführungen unter freiem Himmel und insbesondere Militärmusik tantiemenfrei sein müssen. Also von diesem Gesichtspunkte aus gesehen dürfte Norbert Schultze auch für seine „Bomben auf Engelland" keinerlei Tantiemen beziehen!!

Ebenso schief und bei den Haaren herbeigezogen ist Schultzes Vergleich der Absatzmöglichkeiten eines philosophischen Werkes und des Wilhelm-Busch-Albums.

Würde das Schultzesche Verteilungsverhältnis durchdringen, so können nur mehr Großkapitalisten, also ausgemachte Plutokratenkinder, sich künftig der Komponistenlaufbahn „ernster" Richtung zuwenden, und die Lebenden können den Gashahn aufdrehen. Wenn aber Schultze ferner glaubt, mit billigen Schlagworten wie „Klassenkampf" Eindruck zu machen, so irrt er. Nie war in der GDT., aus der die STAGMA hervorging, das geringste „Klassenempfinden" durch den Verteilungsschlüssel ausgelöst: im Gegenteil, man fühlte sich „zusammengehörig", also man war in echt kameradschaftlichem Geiste verbunden.

Daß der Apparat der STAGMA viel Geld kostet, läßt sich nicht ändern; ist aber kein Grund deswegen die kulturelle Weiterentwicklung der deutschen Musik so schwer zu schädigen, wie dies Norbert Schultzes Vorschlag mit sich bringen würde.

Aber nur durch die Einbeziehung der Unterhaltungsmusik ist ein so umfangreicher Beamtenapparat erforderlich!

Vereinfachen ließe sich die ganze Urheberrechtsfrage nur dadurch, daß man — worüber schon oft und heftig debattiert wurde — alle Werke (also auch die bisher freigewesenen) schutzpflichtig erklären und nach dem Ableben der gesetzlichen Erben Staatseigentum werden ließe: dann könnten den Tonsetzern und deren Nachkommen Renten ausgezahlt werden (aber an alle in gleicher Höhe) und die persönlichen Einnahmen der einzelnen Tonsetzer würden dafür fortfallen, . . . aber gegen diese Idee wendeten sich schon vor vielen Jahren sowohl Verleger als auch die Modekomponisten, was man ihnen auch nicht übelnehmen kann!

Jedenfalls ist die STAGMA-Organisation so wohldurchdacht und kulturell ziemlich gerecht (wenn auch dermalen ein wenig unübersichtlich), daß wir froh sein sollen, dieses staatlich überwachte Institut zu besitzen!

Die Bilanz des Herrn Schultze

Von Ludwig Schrott, Salzburg

Am 22. September 1940 hat der Komponist Norbert Schultze, der u. a. durch die Volksoper „Schwarzer Peter" bekanntgeworden ist, für seine Berufskameraden „Gedanken zu einem neuen Verteilungsplan der Stagma" niedergeschrieben. Er wendet sich vor allem dagegen, daß die Stagma einen Unterschied zwischen ernster (sog. E-) Musik und Unterhaltungs- (sog. U-) Musik macht, der zugleich ein kultureller Wertunterschied sein soll und demzufolge die Schöpfer von E-Werken aus den reichen Erträgnissen der U-Klasse Einkommenssteigerungen bis zu 500 Prozent erzielen. Schultze hält hier 50 Prozent gerade noch für angemessen und glaubt, daß der den ernsten Komponisten somit plötzlich drohende erhebliche Einnahmenausfall durch eine Übergangsregelung etwas abgemildert werden könne.

Nun, bis jetzt hat es immer als Zeichen eines gewissen Kulturfortschritts gegolten, denjenigen, der schwerer zugängliche, aber dafür tiefer wirkende Werke schafft, vor der bitteren Lebensnot früherer Meister zu bewahren. Nach Menschenmöglichkeit zu verhindern, daß irgendwo jemand der Welt Ewigkeitswerte schenkt und dafür kaum einen kleinen Bruchteil des Einkommens erhält, was dem Erzeuger von Eintagswerten bedingungslos zugestanden wird. Trotzdem soll uns hier die von Schultze vorgeschlagene empfindliche Schmälerung der Einnahmen der E-Komponisten weniger beschäftigen. Die diesbezüglichen Anregungen dürften bei einer Neuregelung der Gebührenverteilung der Stagma doch kaum Berücksichtigung finden; was zu erörtern also übrigbleibt, ist mehr die kulturpolitische Seite des Problems.

Die materiellen Forderungen des Herrn Schultze stützen sich auf eine Art geistiger Bilanz, in welcher die Werte der E- und U-Musik sich gegenseitig aufheben. Es wird geleugnet, daß die erstere vor der letzteren irgend etwas voraus habe. Zwischen beiden besteht nach Schultzes eigenen Worten „kein Wertunterschied". Und zwar nicht nur, weil es ja tatsächlich ernste Musik von minderer Qualität und dagegen ausgezeichnete Unterhaltungsmusik gibt, sondern — weil für unser Volk die leichte Kost fast notwendiger ist als die schwere. Da nun, so lautet Schultzes Schluß, das neue Deutschland nur e i n e n Maßstab kennt, nämlich den der Bedeutung einer Sache für das Volksganze, so ist es klar, daß heute zwischen Musik, die vielen Millionen Erholung gewährt, und einer anderen, die sich nur an etliche Zehntausend wendet, mindestens kein Unterschied mehr gemacht werden darf. Auch vom Standpunkt der Kameradschaft aus erscheint Schultze eine verschiedene Bewertung der Musikgattungen bedenklich. Denn wie sollte ein kulturell wertvollerer Komponist einem weniger wertvollen die Hand reichen können?

Solche Gedankengänge sind schon geeignet, einen Freund der ernsten Musik auf Augenblicke wenigstens einfach zu betäuben. Wenn er dann aus diesem Zustand erwacht, wird ihm zunächst alles schwankend vorkommen, was er bisher fest gegründet glaubte, bis er sich der katastrophalen Irrtümer bewußt wird, die der Bilanz des Herrn Schultze zugrunde liegen. Irrtümer über Entstehung, Wesen und Wirkung der E- und U-Musik. Irrtümer aber auch über die geistigen Grundlagen des Nationalsozialismus.

Der Mann, der die beiden Hauptmusikgattungen so großzügig einander gleichsetzt, hätte wahrhaftig überlegen sollen, wovon die Unterhaltungsmusik denn überhaupt lebt. Er würde da bald zu dem Schluß gekommen sein, daß, vom vorübergehenden Einbruch fremdrassiger Elemente in die Bezirke unserer leichten Musik abgesehen, diese gegründet ist auf das Erbe der großen Schöpfer ernster Musik! Alle harmonischen, rhythmischen und instrumentationstechnischen Grundlagen, ja selbst Wesentliches in der Melodiebildung verdankt der Unterhaltungskomponist ausschließlich den Meistern der Vergangenheit, die vielgeschmäht, doch mutig den opfervollen Weg in musikalisches Neuland bahnten, den heute jeder bequem beschreiten kann, die die Sprache überhaupt geschaffen haben, deren sich nun auch der Marsch- und Tanzkomponist bedient. Der Vorkampf um die Grenzerweiterungen unserer Kunst ist stets auf dem Gebiet der ernsten Musik ausgefochten worden und wird sich auch weiterhin auf ihm abspielen. Wie sich in den volkstümlichen Weisen aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts klassische Einflüsse offenbaren, wie sogar der Wiener Walzer nicht ohne Schubert denkbar wäre, wie die neueren Operettenkomponisten die Ausdrucksmittel Wagners, Verdis und Puccinis nicht verschmähen, so wird sich in der U-Musik der nächsten Zeit ebenfalls die E-Musik der Gegenwart widerspiegeln. Es steht deshalb dem Herrn Schultze der ironische Ton nicht wohl an, den er gegenüber zeitgenössischen „Quartettkomponisten" und „Staatspreisträgern" mit zahlenmäßig geringerem Publikumserfolg anschlägt. Was er damit herabzusetzen versucht, sind die Künstler, welche heute die Lebensbedingungen der Musik von morgen schaffen helfen — auch der U-Musik!

Ein wesentliches Glied in der Schultzeschen Gedankenkette stellt der Nachweis dar, daß zur Verfertigung ernster Kompositionen keineswegs mehr Mühe gehört als zur Herstellung einer Unterhaltungskomposition. „Mehr Mühe nicht" — möchte man entgegnen —, „aber mehr Mühsal

des inneren Lebens." Man weiß, wie die meisten Werke der hohen Musik mit dem Herzblut ihrer Meister geschrieben wurden. Nun soll zwar das ehrliche Mühen und Streben verantwortungsbewußter Unterhaltungskomponisten durchaus nicht verkannt werden, mit der heiligen Not, aus der die ernsten Schöpfungen erwachsen, läßt es sich aber doch nicht vergleichen. Schließlich werden Märsche, Tänze, Schlager, die sich mehr an den äußeren Menschen wenden, kaum aus gleich tiefen Quellen gespeist wie irgendeine Sinfonie, welche an die Wurzeln aller menschlichen Tragik oder Freude rührt. So trennen Welten die U-Musik von der E-Musik, die Richard Wagner „eine heilige Emanation des Menschengeistes" nannte und deren Priester ihm als „dämonisch leidende göttliche Naturen" erschienen.

Dem Wesensunterschied der beiden Hauptmusikgattungen entspricht auch ihre grundverschiedene Wirkung. Norbert Schultze sieht selbst in der leichteren Musik lediglich ein Mittel zur Aufheiterung und Zerstreuung. Demgegenüber wird durch ernste Werke nicht nur innere Sammlung, sondern geradezu eine Verwandlung des Menschen erreicht. Der Mann, der im Kaffeehaus bei irgendeinem Schlager seine Sorgen vergißt, hat sie im Grunde nicht verloren. Wie der Schlager selbst nur eine kurze Lebensdauer hat, so ist auch die Länge und die Nachhaltigkeit seines Eindrucks begrenzt. Dagegen wirken ernste Schöpfungen, ihrem überzeitlichen Charakter gemäß, in der Brust des einzelnen unendlich fort; sie tragen ihn zu höheren Sphären, in denen man die Alltagsnöte weniger vergessen, als vielmehr meistern lernt. Von welcher Seite man die Sache auch betrachtet, man kommt nicht zu den Resultaten des Herrn Schultze. Immer repräsentiert die E-Musik einen höheren Wert als die U-Musik; historisch gesehen ist sie die Gläubigerin der letzteren, sie verfolgt höhere Ziele und erreicht tiefere Wirkungen als sie. Diese Erkenntnisse widerstreben keineswegs irgendwelchen nationalsozialistischen Auffassungen. Die Bewegung beurteilt wohl alle Erscheinungen des völkischen Lebens nach ihrem Wert für die Nation, doch wird es in unserem Fall keinem Nationalsozialisten einfallen, gerade den Wert einer Musikgattung rein mechanistisch nach der Zahl der durch sie erfaßten Volksgenossen zu bestimmen. Es mag uns gegenwärtig noch so willkommen sein, wenn das Volk auch bei leichter Unterhaltungsmusik neue Kräfte für den Kampf sammelt, das ändert doch an der absoluten Wahrheit nichts, daß die Bedeutung eines jeglichen Kunstlebens sich nicht nur aus der Breite der aufnehmenden Masse und der Höhe ihrer Begeisterung, sondern auch der Tiefe seiner Wirkung zusammensetzt. Herr Schultze hat dies übersehen! Er unterschlägt glatt eine Dimension! Dreitausend Menschen, die sich bei den Klängen einer Tanzkapelle amüsieren, gelten ihm einfach mehr als achthundert, die irgendein sinfonisches Werk erleben. Und doch könnte ein einziger aus der Schar der achthundert in dem Konzert eine Offenbarung empfangen, deren Tiefe und Fruchtbarkeit für ihn und das Volksganze durch das Amüsement der Dreitausend nicht entfernt erreicht wird. Auch unter diesem Gesichtswinkel möchten wir auf Schultzes Frage, was unser Volk wohl ärmer machen würde, der Ausfall der E- oder der U-Musik, glatt antworten: Der an ernster Musik.

Was endlich die Befürchtung anlangt, die Kameradschaft unter den Komponisten möchte darunter leiden, wenn zwischen denen seriöser Werke und denen von Unterhaltungsstücken ein Unterschied gemacht werde, so kann man nur sagen: Um eine solche Kameradschaft wär's nicht schad! Gewiß ist jeder, der an seinem Platz seine Pflicht erfüllt, gleich wichtig. Eine solche Einsicht darf aber doch nicht die natürlichen Gesetze der Unterordnung umstoßen. Sie tut es auch sonst nirgends. Der Soldat, der Arbeiter an der Drehbank, der kleine Angestellte, sie begreifen wohl, daß über ihnen der Offizier steht, der Ingenieur, der Betriebsführer, und dennoch verbindet sie mit den Vorgesetzten der Geist der Kameradschaft. Warum sollte der also gefährdet sein, wenn sich ein Tangokomponist sagen muß: Über mir steht einer, der arbeitet an der Erweiterung unserer Ausdrucksmittel, der beherrscht schwierigere Formen und weiß Tieferes zu sagen als ich! Die nationalsozialistische Kameradschaft geht doch nicht von der absoluten Gleichheit aller Menschen, ihrer Fähigkeiten und Leistungen aus, sondern vom Charakter, von der Bluts- und Schicksalsgemeinschaft unseres Volkes.

Es ist nicht zu leugnen: die Gedanken Schultzes kommen manchmal dem Marxismus bedenklich nahe. Auch spricht es keineswegs zu ihren Gunsten, daß die Massen- und Gleichheitstheorien ein Hakenkreuz als Vorzeichen bekommen haben und — im Hinblick auf einen neuen Verteilungsplan der Stagma, d. h. um des lieben Geldes willen zu Papier gebracht worden sind. Man wird ja ihrem Verfasser wohl gerne Uneigennützigkeit und guten Glauben zusprechen, sich aber dennoch gedrungen fühlen, laut und klar zu bekennen:

Ohne unsere ernste Musik keine Unterhaltungsmusik. Nur in ihr lebt unsere Seele ganz und eine Seligkeit, die sich nicht in Zahlen fassen läßt. Unmeßbar ist ihr Wert für unser Volk, ihre Bedeutung für die Weltgeltung der deutschen Kunst. Nationalsozialismus heißt, die edelsten Kräfte der Nation am liebevollsten pflegen. Darum heißt Nationalsozialismus auch, diejenigen besonders fördern, die am Dom der hohen Meister weiterschaffen. Niemand darf sich dagegen erheben. Und die Bilanz des Herrn Schultze muß im Papierkorb landen.

Stilechte Wiedergabe alter Musik und verdunkelter Saal

Von Fritz Müller, Dresden

Das Streben, alte Musik stilecht wiederzugeben, bricht sich immer mehr Bahn. Man bietet sie in der einst üblich gewesenen dünnen Besetzung von Chor- und Orchesterstimmen dar, verzichtet auf die „Gummidynamik" und andere Ausdrucksmittel der Romantik, verwendet alte Instrumente, läßt bisweilen die Mitwirkenden in Kostümen der Barock- oder Rokokozeit auftreten und zündet Kerzen an. Die Ankündigung „bei Kerzenlicht" schafft volle Säle, fordert aber den Widerspruch verschiedener Musikfreunde heraus, wenn sie zur Verdunkelung des Zuhörerraumes führt.

Mehrweisige (polyphone) Musik genießt der Kenner gern, indem er nachliest, um das kunstvolle Stimmgewebe mit Ohr und Auge aufnehmen zu können. Ich kenne z. B. Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge, das Musikalische Opfer, die Keyserlingk-(Goldberg-) Variationen und das Wohltemperierte Klavier ziemlich genau, habe aber nur den halben Genuß, wenn ich bei gewissen Stellen nicht ab und zu einen Blick in die Noten werfen kann. Ich denke da z. B. an jene Nummern der Keyserlingk-Variationen, in denen der Baß das Thema in genialer Weise variiert, während die beiden Oberstimmen kanonisch geführt sind, an die kunstvollen Kanons über das „Königliche Thema" und an die Nummern der Kunst der Fuge, in denen das Thema in der Urform und gespiegelt zugleich auftritt und außerdem noch in dreierlei Notenwerten ertönt.

Vor dem Beginn von Konzerten im verdunkelten Raum entspinnen sich oft erregte Debatten zwischen den Besitzern von Partituren auf der einen Seite und dem Konzertgeber, dem Mann, der das Licht abdrehen soll, und den Freunden und Freundinnen der Finsternis im anderen Lager. Der Kampf endet, da man die Stimmen nicht wägt, sondern zählt, meist mit der Niederlage der Lichtfreunde. Daß Vortragsfolgen, die z. B. die Reihenfolge der Kanons des Musikalischen Opfers angeben, im verdunkelten Saale wertlos sind, sei nur nebenbei erwähnt!

Doch soll man die Frage, ob verdunkelter oder erleuchteter Saal richtig ist, von höherer Warte aus beantworten, indem man untersucht, was stilecht ist. Die Barockmenschen waren Freunde des Lichtes. Sie brachten in ihren Musikräumen in verschwenderischer Fülle Kerzen an. Diese Lichtquellen standen nicht nur auf den Kielflügeln und befanden sich nicht nur an den Notenpulten, sondern sie brannten auch in Kronleuchtern und Ständern, so daß der ganze Raum von Lichterglanz erhellt war. (Ähnlich wirkte früher auch der brennende Weihnachtsbaum. Er erzeugte nicht ein „schummeriges Halbdunkel", sondern jene Lichtfülle, die ein Weihnachtslied mit den Worten schildert: „Wie wird dann die Stube glänzen von der großen Lichterzahl!")

Will man also alte Musik bei Kerzenlicht darbieten, so muß man, wenn ein solches Konzert stilecht sein soll, den ganzen Raum mit Kerzen erhellen. Fehlen die Mittel hierzu, dann brenne man am Cembalo und an den Notenpulten Kerzen an, die den warmen, flackernden Schein liefern und helfe im Raum mit elektrischem Licht nach. Es gibt ja Glühkörper in Gestalt von Kerzen und andere Vorrichtungen, bei denen man Glühbirnen nicht sieht!

Bei dieser Gelegenheit sei noch daran erinnert, daß die Alten nicht Zuhörer- und Konzertraum trennten. Sänger und Instrumentalisten saßen und standen nicht auf einem abgegrenzten Podium, sondern inmittten der Zuhörerschaft. Sie verschwanden auch nicht, wenn sie in einer Nummer nicht mitwirkten, im Künstlerzimmer, sondern nahmen im Zuhörerraum Platz.

Darum rücke man das Cembalo und die Notenpulte — meinetwegen auf einem erhöhten Tritt — in die Mitte des Saales, der nicht verdunkelt werden darf. Ich habe früher mit Veranstaltungen in dieser Aufmachung Glück gehabt und dadurch u. a. erreicht, daß eine Gemeinschaft zwischen Ausführenden und der Zuhörerschaft hergestellt wurde!

Musik und Judentum[1]

Von Karl Blessinger, München

Einer der berufensten Kenner und Vorkämpfer auf dem Gebiet der Judenfrage in der Musik, Prof. Dr. Karl Blessinger, hat das bereits vor einigen Monaten abgeschlossene „Lexikon" in dem folgenden Aufsatz in seiner Bedeutung gewürdigt. Es ist notwendig zu erklären, daß es sich hier um eine parteiamtliche Veröffentlichung handelt, die zusammengestellt ist im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP. Die amtlichen Unterlagen der Einrichtungen von Partei und Staat standen für die Arbeit zur Verfügung. Die Schwierigkeiten sind jedoch immer noch so groß, daß trotz der nahezu zehnjährigen Vorbereitungen des Unterzeichneten auch diese Fassung noch nicht als eine abschließende anzusehen ist. Es wird unser Bestreben sein, dieses „Lexikon" im Laufe der Zeit so zu vervollkommnen, daß alles überhaupt in Frage kommende Material hineingearbeitet wird. Eine historische Darstellung der Rolle des Judentums in der europäischen Musik soll zu gegebener Zeit das Lexikon ergänzen.

Herbert Gerigk.

I.

Der deutsche Musiker war von jeher unpolitisch und ist es zum überwiegenden Teile auch heute noch. Er ist ein Idealist, der es als selbstverständlich hinnimmt, daß die heilige Sendung seiner Kunst allen anderen Menschen ebenso eine Herzensangelegenheit ist wie ihm selbst, es sei denn, daß die anderen für die Sprache der Töne überhaupt nicht aufgeschlossen sind und somit als unbelehrbar für ihn überhaupt nicht in Betracht kommen. Daß sein Ideal ein deutsches Ideal ist, erscheint ihm als eine Tatsache, die selbst dann einer weiteren Nachprüfung nicht mehr bedarf, wenn er Zielen nachstrebt, die weit jenseits des nationalen Bereiches liegen. Es kommt ihm dabei überhaupt nicht zum Bewußtsein, daß er mit dieser Einstellung sich von vornherein des wichtigsten Anspruches begibt, der ihm zukommt, nämlich des Anspruches, im Musikleben der Nation die tatsächlich bestimmende Führung auszuüben, und so ist es nicht verwunderlich, wenn andere, sachlich und persönlich unzuständige, ja gefährliche Elemente unvermerkt diese Führung an sich reißen und den deutschen Musiker in die Rolle eines Handlangers für fremde Interessen hineinzumanövrieren verstehen.

Daß im Anfange der großen Entwicklung unserer deutschen Musik ein politisches Ideal steht, ist längst vergessen und auch von der traditionellen Musikgeschichtsschreibung keineswegs genügend betont worden. Denn wenn gegen 1500 geradezu plötzlich bei uns auf der Grundlage des deutschen Liedes ein musikalisches Leben von geradezu unerhörter Stärke und Größe der Leistung aufblüht, so ist das mit rein musikalischen Erklärungsversuchen niemals völlig begreiflich zu machen. Ohne weiteres aber wird die Sache klar, wenn wir uns dessen bewußt werden, daß damals zum erstenmal das deutsche Nationalbewußtsein sich mächtig rührte und in der Musik mit seinen schönsten Ausdruck fand.

Was damals in einem einmaligen großen Aufschwung an Werten grundsätzlicher Bedeutung geschaffen und in systematischer Erziehung an den Nachwuchs weitergegeben wurde, blieb in seinem Kern durch mehrere Jahrhunderte unverloren, obgleich an sich nach verhältnismäßig kurzer Zeit die Musik in weitem Umfang, politisch gesehen, in den Dienst von Mächten getreten ist, deren Ziele nichts mit der eigentlichen Aufgabe der deutschen Musik zu tun hatten. Zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges stand unsere Musik der politischen Propaganda der Konfessionen zur Verfügung, wobei freilich in weitem Umfang eine persönliche Überzeugung in Verbindung mit einem religiösen und künstlerischen Ideal deutscher Prägung wirksam ist, so daß in einer Zeit, die, weltanschaulich gesehen, von unfruchtbarstem konfessionellem Dogmatismus bestimmt ist, unsere Musik turmhoch über all jenem Gezänk und trockenem Verstandeswesen steht.

Das wird aber in dem Augenblicke anders, wo die deutsche Musik ihre innere Eigenständigkeit verliert, d. h. wo sie über eine äußere Abhängigkeit von einem Auftraggeber hinaus in innere Abhängigkeit von fremdem Ideengut gerät. Dieses fremde Gut läßt sich aber leicht als mit dem Judentum verwandt nachweisen. Denn der ästhetische Dogmatismus, die Verlagerung des Schwerpunktes vom lebendigen Organismus der Musik auf die Doktrin der ästhetischen Forderung und die dadurch bedingte innere Verbiegung des so bearbeiteten Menschen, sie sind nichts anderes als ein Ausdruck dafür, daß, lange bevor die Juden als Personen in die Erscheinung traten, ihre Denkweise von den führenden Schichten der europäischen Völker weitgehend Besitz ergriffen hatte.

Das zeigt sich bereits in den Auswirkungen des Calvinismus englischer Prägung, der, wenn auch

[1] Zugleich als Besprechung des „Lexikons der Juden in der Musik", bearbeitet von Dr. Theo Stengel in Verbindung mit Dr. habil. Herbert Gerigk, Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin.

in gemilderter Form, in Gestalt des Pietismus in Deutschland Eingang gefunden hatte und vor allem eines bewirkte, daß nämlich die seelische Einheit des Menschen aufgespalten wurde in eine einseitige Betonung des kältesten Verstandes auf der einen und eine ungesunde Sentimentalität auf der anderen Seite. Diese übersteigerte Empfindsamkeit hat auf die Dauer ihre Spuren in unserer Musik hinterlassen, insbesondere in der täglichen Kost der breiten Schichten des Volkes.
Die eigentliche Kunstmusik dagegen wird lange Zeit hindurch mehr von der verstandesmäßigen Seite her bestimmt. Den Wertmaßstab bildet eine Ästhetik französischer Herkunft, die von volksfremden und außerhalb des musikalischen Lebens stehenden Gelehrten geschaffen war.
Daß der gesunde Sinn des deutschen Musikers in vielen entscheidenden Fällen die in der gekennzeichneten Entwicklung liegenden Gefahren überwunden hat, ohne sich viel um die aufgestellten Doktrinen zu kümmern, ist zweifellos. Daß aber diese Grundlagen der Musikausübung eine unverkennbare Erschwerung der Arbeit des Musikers bedeuteten, ist ebenfalls klar, und hierin ist auch der Grund zu suchen, weshalb seit Bach unsere großen Meister von Generation zu Generation es schwerer hatten, sich durchzusetzen.
Diese Schwierigkeiten steigerten sich nun in gewaltigem Maße, seitdem das Judentum nicht nur ideenmäßig, sondern auch in Person auf der Bildfläche erschien. Es ist bezeichnend, daß die Juden nicht zuerst als ausübende oder komponierende Musiker sich breitmachen, sondern als private Kunstgönner, als Ästhetiker und schließlich auch als Textverfasser der Reihe nach auftreten, kurz in Eigenschaften, die den harmlosen Deutschen das politische Ziel der Zersetzung unserer Kunst so lange verschleiern konnten, bis es zu spät war, um schwersten Schaden abzuwehren. Und wenn nun z. B. ein Moscheles als einer der ältesten jüdischen Virtuosen und Komponisten sich in den Vordergrund schiebt, so ist wesentlich nicht so sehr diese seine öffentliche Tätigkeit, sondern das, was er hinter den Kulissen tat. Nach außen hin erschien er als Vermittler zwischen Beethoven und der Londoner Philharmonischen Gesellschaft als selbstloser Förderer eines großen deutschen Genius. Was war aber der tiefere Sinn der ganzen Aktion? Zum allermindesten der, einen deutschen Meister in eine moralische Abhängigkeit von jüdischen Kreisen zu bringen. Und so sehen wir denn auch bis in unsere Tage hinein die Tatsache, daß nicht einer unserer großen Musiker ganz frei geblieben ist von persönlichen Bindungen an das Judentum, ja daß mancher geradezu seinen Aufstieg jüdischer Protektion verdankt. Waren wirklich keine Persönlichkeiten von Format vorhanden, die sich dem fernhalten konnten, oder sind sie verkümmert, weil der Jude sie totschwieg oder gar ein unüberwindliches Vorurteil gegen sie in die Welt setzte? Eine endgültige Antwort darauf wird sich nie finden lassen, weil das einzige Kriterium, nämlich die fertige Leistung, fehlt.
Das politische Endziel des jüdischen Wirkens, nämlich die Zerstörung der deutschen Musik und ihre Ersetzung durch ein fremdrassiges Surrogat, war in der ersten Etappe des offenen Auftretens der Juden nicht zu erreichen. Hier war nur eines möglich, hoffnungslose Verwirrung zu stiften. Das war, schon rein sachlich gesehen, für die Juden von vornherein deshalb nicht schwierig, weil bereits in der vorbereitenden Zeit des ästhetischen Doktrinarismus oft genug ästhetisches Dogma und ursprüngliches Empfinden miteinander in Widerspruch kamen. Da bedurfte es denn nur der Aufstellung immer neuer und abseitigerer Lehren, um eine völlige Zerstörung aller bisher gültigen Wertmaßstäbe zu erreichen. Darüber hinaus aber wurde zunächst der Anschein zu erwecken versucht, als wäre jüdisches Musizieren dem deutschen gleichwertig. In der Darbietung wurden durch jüdische Musiker deutsche Meisterwerke verfälscht, die Hörer aber wurden von der Tatsache der Verfälschung abgelenkt durch die Vorspiegelung, daß eine derartige Auslegung eben die logische Folge irgendeiner „einzig richtigen" Doktrin sei. Jüdische Kompositionen aber, deren thematisches Gut womöglich noch deutschen Komponisten abgestohlen war, mochten in der Auffassung harmloser deutscher Hörer den Anschein erwecken, als handle es sich dabei um Musik in unserem Sinne.
Wichtiger aber als all das war eine raffinierte Personalpolitik, die, oft genug ohne daß irgendwelche sachlichen Gründe dafür ins Feld geführt werden konnten, willkürlich aus rein jüdischen Zielsetzungen heraus nur den gelten ließ, der dem Judentum genehm war. Das wurde durchgeführt durch Besetzung der einflußreichsten Kritikerstellen mit Juden, durch Begünstigung des Cliquenwesens und durch sonstige Schiebungen hinter den Kulissen, die immerhin eine stark demoralisierende Wirkung auch auf den deutschen Musiker haben mußten. Schließlich rückten mehr und mehr die Juden auch in die sichtbar führenden Stellungen ein und erreichten damit, bereits vor 1914, die zweite Etappe ihres Zieles, nämlich die fast restlose Übernahme der Verwaltung deutschen Kulturgutes durch das Judentum. Die dritte und letzte Etappe aber war die völlige Verseuchung unserer Musik mit jüdischen Produkten, die sich schon gar nicht mehr die Mühe gaben, sich als Musik in unserem Sinne zu tarnen, sondern ganz offen auf allen Gebieten das rein Jüdische betonten. Aber in beiden Etappen haben die Juden zu früh den Sieg als gewonnen angesehen, und wenn auch noch vieles geschehen muß, um die letzten unserem Musikleben durch das Judentum angetanen Schäden zu beseitigen, so ist doch die eine tröstliche Ge-

wißheit gegeben, daß dem Gegner der wirkliche Erfolg versagt geblieben ist.

II.

Die grundsätzliche Umkehr, die mit der Machtübernahme eingesetzt hat, konnte naturgemäß nicht mit einem Schlage alle Folgen der jüdischen Systemzeit beseitigen. Die stets positive Zielsetzung des Nationalsozialismus bedingte die grundsätzliche Forderung nach einer inneren Erneuerung der Kunstgesinnung. Diese aber hatte die restlose personelle Ausschaltung des Judentums zur unerläßlichen Voraussetzung. Die entsprechenden Gesetze und Anordnungen wurden erlassen; der Schwerpunkt aber lag in ihrer praktischen Durchführung. Diese freilich bot Schwierigkeiten, die in keiner Weise zu unterschätzen waren.

Denn es handelte sich ja nicht nur darum, den Musikjuden die öffentliche berufliche Betätigung unmöglich zu machen; es war vielmehr notwendig, überhaupt einmal festzustellen, welche in der Öffentlichkeit in Vergangenheit und Gegenwart musikalisch hervorgetretenen Personen jüdischer Abstammung waren und sind. Die Durchführung dieser Arbeit aber konnte aus einer Reihe von Gründen nur allmählich zu einer wirklichen Klärung führen.

Zunächst ist die Tatsache festzuhalten, daß das Judentum gerade auch in der Musik aufs äußerste bestrebt war, durch Tarnungsmanöver eine Klärung zu verhindern. Auf der einen Seite nahmen die Juden Musiker von Rang für sich in Anspruch, denen keinerlei jüdische Ahnen nachzuweisen sind. Es sei hier nur an Namen wie Max Bruch, Georges Bizet, Hugo Kaun, Bernhard Klein erinnert. Auf der anderen Seite erfolgen Namensänderungen zum Zwecke der Verschleierung der Abkunft, und zwar kennzeichnenderweise nicht bei Personen, die im Vordergrunde stehen — auf berühmte Namen, mag der Ruhm sachlich noch so ungerechtfertigt sein, verzichtet das Judentum nicht —, sondern vielmehr bei solchen, die einflußreich im Hintergrunde wirken. Wer sollte auch hinter dem „deutschen Volksliedforscher" Heinrich Rietsch einen Loewy, hinter dem Musikwissenschaftler Ernst Kurth einen Kohn, hinter dem Dramaturgen Ernst Lert einen Löw vermuten?

Der Umstand, daß der Name allein in den meisten Fällen nichts Entscheidendes über die Abstammung eines Menschen aussagt, ließ auch sonst mancherlei Juden und Halbjuden, deren Gesichter in der Öffentlichkeit nicht oder nur wenig bekannt waren, als solche nicht kenntlich werden. Man denke dabei etwa an den Walzerkomponisten Emil Waldteufel, an die Bibliothekare Wilhelm Altmann und Paul Marsop usw. Der unpolitische deutsche Musiker und Musikfreund hat sich eben in einer ganzen Reihe von Fällen viel zu wenig Gedanken gemacht. Wenn aber in deutschen Musikerkreisen die Notwendigkeit der Abwehr jüdischer Zersetzungsbestrebungen erkannt wurde, dann ist oft über das Ziel hinausgeschossen und mancher ehrliche deutsche Musiker zu Unrecht als Jude gestempelt worden. Beispiele aus der Gegenwart hier zu nennen verbietet sich aus naheliegenden Gründen von selbst. Als krassen Fall aus der Vergangenheit führe ich aber an, daß wegen der Namensähnlichkeit mit dem Kölner Musikjuden Ferdinand Hiller der deutsche Singspielmeister Johann Adam Hiller irrtümlicherweise dem Judentum zugezählt worden ist. Ein Fall für viele!

Es ist verständlich, daß unter diesen Umständen die ersten Versuche einer Klärung geradezu das Gegenteil, nämlich eine noch größere Verwirrung als bisher, herbeigeführt haben. Zum Ziele kann hier nur eine auf jeden in Frage kommenden Fall sich erstreckende urkundliche Ahnenforschung führen, die für die in Deutschland zur Zeit lebenden Menschen durch die Vorlage von Nachweisen bei der Reichsmusikkammer ohne besondere Schwierigkeiten durchführbar ist, soweit aber die Vergangenheit und das Ausland in Frage kommt, nicht in allen Fällen den letzten bündigen Nachweis zu erbringen vermag.

Auf dieser Grundlage ist das „L e x i k o n d e r J u d e n i n d e r M u s i k"[2] ausgearbeitet, das jetzt im Verlage Bernhard Hahnefeld in Berlin erscheint und von Dr. Theo S t e n g e l in Verbindung mit Dr. habil. G e r i g k bearbeitet ist. Hier liegt zum erstenmal ein Verzeichnis vor, das die in der Musik tätigen Juden z u v e r l ä s s i g erfaßt, und zwar in dem Sinne, daß jeder der hier Genannten mit Sicherheit dem Judentum zuzurechnen ist. Daß dabei die Halbjuden erfaßt, die jüdischen Mischlinge zweiten Grades aber beiseitegelassen sind, sei ausdrücklich bemerkt. Ebenso ist eine Erwähnung jüdisch versippter Arier unterblieben.

Diese Grundeinstellung ist durchaus gerechtfertigt. Es war notwendig, einmal eine unangreifbare Grundlage zu schaffen. Je weiter aber der Umfang eines solchen Verzeichnisses gezogen wird, desto mehr wird die Zuverlässigkeit gefährdet. Es ist bei der vorliegenden Gestalt eine derart ungeheure Kleinarbeit zu leisten gewesen, die sich auf eine ganze Reihe von Mitarbeitern erstreckt, daß bei einer Erweiterung des Umfanges sicher noch auf Jahre hinaus die Fertigstellung sich verzögert hätte. Rein private Untersuchungen führen in

---

[2] Der vollständige Titel lautet: „Lexikon der Juden in der Musik — mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP. auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen bearbeitet." Das Buch erscheint als Band 2 der Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP. zur Erforschung der Judenfrage, Frankfurt am Main, einer Außenstelle der Hohen Schule der Partei.

vielen Fällen nicht zum Ziele, und deshalb mußte die Mithilfe amtlicher Stellen, wie der Reichsstelle für Sippenforschung, der Standesämter u. a. mit in Anspruch genommen werden. So aber erweist sich das Werk als eine echt nationalsozialistische Gemeinschaftsarbeit, die rein im Dienste der Sache geleistet ist.

Das Lexikon ist schlechthin für jeden, der sich ernsthaft mit Musik befaßt, unentbehrlich, und auch der, der sich eingehend mit der Judenfrage in der Musik befaßt hat, wird eine Fülle überraschender Aufschlüsse finden. Vielleicht wird mancher den einen oder anderen Namen vergeblich suchen. Solchen Lesern wäre zu sagen, daß es dringend wünschenswert ist, das Werk aktiv zu benutzen, d. h. nach Möglichkeit jeden zweifelhaften Namen, der nicht aufgenommen ist, mit entsprechender Begründung dem Verlag oder den Bearbeitern namhaft zu machen. Mit Recht weist das Vorwort auf die jüdische Virtuosität der Tarnung hin, die es als durchaus möglich erscheinen läßt, daß da und dort ein Jude noch nicht als solcher einwandfrei erkannt ist. Ein Nachtrag, der auch diese Fälle erfassen soll, ist in Aussicht genommen. Es muß aber betont werden, daß das Werk bereits in der vorliegenden Gestalt so weit gediehen ist, daß die Berücksichtigung seiner Angaben für die Praxis einen vollkommen ausreichenden Wegweiser bietet. Für die tägliche Praxis insbesondere der Unterhaltungskapellen sollte es ganz besonders fleißig zu Rate gezogen werden. Darüber hinaus aber sollte auch jeder, der im Hause Musik treibt, sich immer wieder vergewissern, ob nicht etwas, das er spielt oder singt, einen Juden zum Autor hat. Und endlich seien noch Vereine aller Art auf das am Schluß befindliche Werkverzeichnis hingewiesen, das neben den Titeln von Opern, Oratorien, Operetten usw. jüdischer Komponisten auch Hauskomödien und verwandte Stücke jüdischer Autoren anführt, wie sie gerade bei Vereinsfestlichkeiten vielfach gebraucht werden. Dieses Werkverzeichnis kann aber auch sonst wertvolle Dienste leisten und ist eine natürliche Ergänzung zur Namensliste, die dadurch in ihrem Werte erheblich gesteigert wird.

III.

Die personelle Ausschaltung der Juden kann naturgemäß nur eine erste Etappe in der Abwehr gegen den jüdischen Einfluß in der Musik bedeuten. Der Kampf, in dem wir auf allen Gebieten des Lebens stehen, ist mit der machtmäßigen Überwindung des Gegners keineswegs abgeschlossen. Nur die endgültige Überwindung seiner Geisteshaltung sichert uns auf die Dauer den Sieg. Und es ist klar, daß sich eine geistige Beeinflussung unserer Musik durch das Judentum, die sich zeitlich über mindestens eineinhalb Jahrhunderte erstreckte, nicht in wenigen Jahren völlig gegenstandslos gemacht werden kann. Es kann aber heute schon eines mit Aussicht auf raschen Erfolg geschehen, nämlich eine ausgiebige Schulung der musikalisch interessierten Kreise unseres Volkes auf dem Gebiete der Judenfrage.

Und hier fehlt es noch weit. Ich will gar nicht davon reden, daß noch heute in Konzerten klassische Violinkonzerte mit Kadenzen von Joachim gespielt werden mit der Begründung, andere brauchbare Kadenzen seien nicht da (was übrigens auch nicht stimmt). Aber wenn angesehene Privatmusikerzieher noch heute ihren Schülern Mendelssohnsche Kompositionen vorsetzen und ihnen dabei erklären, man komme aus pädagogischen Gründen im Interesse einer restlosen technischen Durchbildung ohne diese Stücke nicht aus, dann ist das ein Symptom, das sehr zu denken gibt. Oder wenn, abseits der Großstadt, das Mendelssohnsche Violinkonzert öffentlich gespielt wird und auf dem Programm der Name des Komponisten als Bartholdy bezeichnet wird, dann kann man nur staunen über das Ausmaß an Unverständnis der grundsätzlichen Dinge, das sich hier zeigt. Gewiß, ein Einzelfall, aber darum nicht zu übersehen und zu übergehen. Da kann nun als Grundlage der Belehrung das Lexikon wieder wertvolle Dienste leisten. Nicht genug kann der Hinweis des Vorwortes beachtet werden, der feststellt, daß es für uns niemals um die Beurteilung eines einzelnen Juden oder einer einzelnen Leistung geht, sondern daß die Judenfrage ein unteilbares Ganzes bildet. Und die zum Teil sehr ausführlichen Darlegungen des verderblichen Wirkens einzelner Juden bringen jedem Musikinteressierten erwünschten Aufschluß über die wesentlichen Gesichtspunkte, die hier in Frage kommen.

Wesentlich ist aber, daß die Judenfrage in der Musik nicht unter engem, sondern unter dem weitesten denkbaren Gesichtspunkt betrachtet wird, d. h. daß das Bewußtsein dafür geweckt wird, daß die jüdische Musikpolitik nur ein Teilgebiet der gesamten jüdischen Kulturpolitik, diese wiederum ein Teilgebiet der universellen Politik des Judentums ist, die dem einzigen Ziele dient, unser Volk innerlich und äußerlich aufzuspalten, dadurch zu besiegen und schließlich zu beherrschen. Wir müssen uns darüber klar sein, daß auch nach dem militärischen Siege Deutschlands der Gegner seine Absichten gegen das deutsche Volk nicht endgültig aufgeben wird und das er, je geringer die Aussicht ist, uns militärisch-politisch auf lange Zeit hinaus etwas anhaben zu können, sein Wirken um so mehr auf das künstlerisch-kulturelle Gebiet sich verlagern wird.

Hier aber bildet die Musik einen Angriffspunkt, der unsere schärfste Aufmerksamkeit erfordert. Denn der Wirkungsbereich der Musik liegt jenseits des exakt Beweisbaren, und der Ungeschulte kann einer ästhetischen Theorie nicht von vornherein ansehen, ob sie sachlich ernst gemeint oder aus

Die Musik

XXXIII. Jahrgang

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Erster Halbjahresband
Oktober 1940 bis März 1941

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis (Erster Halbjahresband, Oktober 1940 bis März 1941)

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher[1])

Besprochene Noten[2])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.
[2]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

irgendwelchen gegen Deutschland gerichteten politischen Gründen aufgestellt worden ist.

Ich erinnere hier nur an ein markantes Beispiel, an des Juden Adolf Bernhard Marx Streitschrift „Maigruß an die Kunstphilosophen" vom Jahre 1828, die heute längst vergessen ist, deren Behauptungen aber, in Scheidemünze umgewandelt, noch heute grassieren. Es handelt sich hier scheinbar um das rein musikalische Problem der Tonmalerei. Das Herausgreifen dieses Problems an sich bedeutet aber schon einen klar erkennbaren Versuch, die deutschen Musiker in dieser Frage sich festbeißen zu lassen, um sie von entscheidenderen Fragen abzulenken. Darüber hinaus aber ist auch die Art der Behandlung der Frage so gestaltet, daß eine artfremde Einstellung in der ganzen Art der Betrachtung des Problems an sich Platz griff, deren Folge nicht nur in einer Reihe von Verstiegenheiten einzelner dadurch beeinflußter Erscheinungen zu verspüren war, sondern vor allem in der Intoleranz, mit welcher Anhänger und Gegner der Tonmalerei Jahrzehnte hindurch sich bekämpften und eine sachliche Einstellung gegenüber dem großen Judengegner Richard Wagner lange Zeit fast unmöglich machten.

Eine derart tiefgehende Aufspaltung in der deutschen Musik muß aber für die seelische Einheit des deutschen Volkes insgesamt schwerwiegende Folgen haben, eine seelische Schwächung unseres Volkes aber wirkt sich zwangsläufig aus in einer Schwächung unserer gesamten Kraft.

Darum heißt es gerade auch in der Musik für alle Zukunft wachsam sein. Der deutsche Musiker sieht in erster Linie sein Fachgebiet und innerhalb dieses zuerst die Sache. Denken wir daran, daß der Gegner zuerst das politische Ziel und innerhalb des fachlichen Bereiches vordringlich seine personellen Interessen verfolgt, dann werden wir, ohne unsere innere Grundhaltung aufzugeben oder zu verändern, in dem Sinne politisch, wie es heute jeder Deutsche sein muß, d. h. wir empfinden nicht nur uns selbst, sondern unser ganzes Arbeitsgebiet als Teil eines großen Ganzen, dem wir zu allererst zu dienen haben.

Von dieser Warte aus werden wir dann auch ohne weiteres erkennen können, daß auch heute noch, zum kleinen Teile bewußt, zum größeren unbewußt, Helfershelfer des Gegners unter uns vorhanden sind. Wir werden wissen, wo wir sie zu suchen haben, und wir werden uns vor allem darüber klar sein, daß schon der dem Juden hilft, der die Judenfrage nicht erkannt hat und nicht kompromißlos an ihrer endgültigen Bereinigung mitarbeitet, ohne Rücksicht auf das manchmal am falschen Orte allzu weiche deutsche Herz.

Wer sein Gefühl am richtigen Orte sprechen lassen will, der möge sich systematisch die Geburtsdaten der einzelnen Juden im Lexikon ansehen. Er wird mit Schrecken erkennen, wie seit den Tagen der Meyerbeer, Moscheles und Mendelssohn die Zahl der in unser Musikleben eingedrungenen Juden von Generation zu Generation in wahrhaft erschreckender Weise gewachsen ist. Und wer in seinem Innersten etwa zugunsten Mendelssohns eine Ausnahme machen möchte, der denke daran, daß die jüdische Überflutung des deutschen Musiklebens nur deshalb möglich war, weil frühere Generationen in falscher Objektivität solche Einzelfälle als Ausnahme zugelassen haben. Ist eine Front einmal an einer Stelle durchstoßen, dann ist die Möglichkeit eines breiten Durchbruchs gegeben. Das gilt nicht nur als Fundamentalsatz auf militärischem Gebiet, sondern genau so auch im seelischen Bereich.

Darum ist zu wünschen, daß das Lexikon nicht nur in weitestem Umfange verbreitet, sondern darüber hinaus im rechten Sinne benutzt wird.

Grundsätzliches über Revisionsausgaben von Beethovens Werken

Von Max Unger, Volterra (Toskana)

Hauptgrundsatz eines Herausgebers klassischer Meistermusik sollte sein: diese im Geist des Tondichters selbst vorzulegen, frei von allen zufälligen Unebenheiten, die durch Schreib- und Druckfehler sowie sonstige Flüchtigkeiten des Stechers (Notensetzers, Lithographen usw.), des Tonsetzers selbst oder des Herstellers der etwaigen Druckvorlage in den Text hineingekommen sind. Eigentlich sollten alle Neudrucke von Meisterwerken der Tonkunst „Revisionsausgaben" sein; denn es gibt wohl kaum eine Neuausgabe der Musik der großen Klassiker, um welche Gattung — Klavier- und Kammermusik, Gesangswerke, Opern u. dgl. — es sich auch handle, die als wirklich vollkommen bezeichnet werden könnte.

Man pflegt zwei Arten von Revisionsabdrucken zu unterscheiden: die üblichen praktischen Revisionsausgaben, die vor allem für den Unterricht berechnet sind, und die sogenannten „Urtextausgaben". Beide Arten müssen das Werk in der vom Meister selbst beabsichtigten klanglichen Form enthalten. Die „praktische Ausgabe" wird sich jedoch in manchem Betracht von der „Urtextausgabe" unterscheiden. Ihr Bearbeiter wird, von der selbstverständlichen Verbesserung von Druckfehlern abgesehen, dynamische Vermerke, Artikulierungs-

bögen und -punkte, Phrasierungs- und Bindebögen und sonstige Vortragszeichen und -angaben, die in Urschrift und Erstdruck aus Nachlässigkeit oder Versehen oder weil sich ihr Fehlen zur Zeit des Tonsetzers von selbst verstand, stillschweigend ergänzen. Einen Revisionsbericht oder sonstige wissenschaftliche Anmerkungen wird man bei solchen praktischen Ausgaben nicht unbedingt voraussetzen. Es wäre allerdings willkommen, darin Ergänzungen, die sich nicht ohne weiteres von selbst verstehen, durch besonderen Druck — dünneren Stich oder Klammern — kenntlich zu machen. Von diesen zwei Möglichkeiten ist wohl der feinere Stich vorzuziehen; denn im allgemeinen belasten Klammern das Notenbild zu sehr, zumal wenn zahlreiche Binde- oder Phrasierungsbögen oder gar viele Stakkatopunkte, Akzente oder sonstige kleine Vortragszeichen ergänzt werden müssen. Gegenwärtig ist der Zustand freilich geradezu so, daß etwa der Spieler einer Klaviersonate Beethovens aus den meisten „praktischen Ausgaben" keine Vorstellung vom Notenbild des Erstdrucks bekommt, und man darf überzeugt sein, daß sogar nur ganz wenige Klavierlehrer die Ausgabe, nach der sie unterrichten, jemals mit diesem Erstdruck oder einer Urtextausgabe verglichen haben, ja sogar, daß nur wenige überhaupt je einen Erstdruck in der Hand gehabt haben, daß endlich sogar manche Herausgeber von Beethoven-Sonaten nicht einmal bei ihren verantwortungsvollen Untersuchungen auf die Originaldrucke, geschweige die Urschriften zurückgegangen sind.
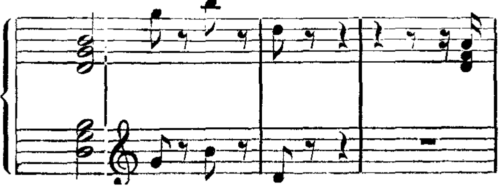
Was bedeutet eine „Urtextausgabe"? Hat der Erstdruck oder die Urschrift als „Urtext" zu gelten? (Glücklicherweise sind außer der Erstausgabe oft auch die Urschrift oder zeitgenössische Abschriften erhalten. Von dem Fall, daß entweder nur der Erstdruck oder eine zeitgenössische Niederschrift — bei „posthumen" Werken — auf uns gekommen sind, braucht hier vorläufig nicht die Rede zu sein.) Es ist falsch, sich ohne weiteres für eins der beiden zu entscheiden, es kommt vielmehr auf die Umstände an. Vor allem muß man alle biographischen Überlieferungen heranziehen. Einige Beispiele zu Beethoven. Dieser veröffentlichte seine frühesten Werke sämtlich bei verschiedenen Wiener Verlegern. Daß er in dieser Zeit mindestens die Korrekturen seiner Klavier- und Kammermusik las, finden wir durch mehrere Tatsachen bestätigt. So ist ein Brief an einen Teilhaber von Artaria & Co. — Cappi oder Mollo — mit vielen Korrekturen zu den Variationen für Klavier und Geige über „Se vuol ballare" aus Figaros Hochzeit vorhanden (erschienen im Juli 1793; der Brief wird in den Beethovenbrief-Gesamtausgaben von Fritz Prelinger, Julius Kapp und Emerich Kastner fälschlich dem Jahr 1819 zugewiesen und als Empfänger der Geschäftsteilhaber Carlo Boldrini genannt; die Urschrift befindet sich in einer großen Schweizer Sammlung von Beethoven-Handschriften); ferner ist in einer Wiener Privatsammlung des Meisters Korrekturexemplar zum Klavierauszug des Prometheusballetts erhalten (erschienen 1801 bei Artaria), und in einer unveröffentlichten Zuschrift aus dem Jahre 1801, die sich ebenfalls in der Schweiz befindet, teilt der Tondichter dem Freund Zmeskall mit, er müßte heute die Quartettkorrektur vornehmen. Trotz allem wäre es aber grundfalsch, bei diesen Frühwerken ausschließlich den Erstdruck als maßgebend zu betrachten; denn sosehr es dem Tondichter auch auf die genaueste Verwirklichung seiner musikalischen Absichten ankam, so leicht übersah er, innerlich schon mit neuen Werken beschäftigt, Unebenheiten und Druckfehler. Daher ist bei der Revision aller Musik Beethovens, die er zu seinen Lebzeiten veröffentlicht hat, sowohl die Erstausgabe wie auch womöglich die Urschrift heranzuziehen. Nun gar bei Orchesterwerken, die ja bis einschließlich der Sechsten zuerst nur in Stimmen erschienen! In diesen wimmelt es geradezu von Flüchtigkeiten: Unzulänglichkeiten in den Angaben der Vortragszeichen, falsche Noten u. dgl. Man kann sich tatsächlich nur schwer vorstellen, daß der Meister davon die Korrekturen, auch wenn die Werke in Wien erschienen, selbst gelesen hat. (Immerhin ist gewissen Briefen an Breitkopf & Härtel in Leipzig zu entnehmen, daß dies sogar bei auswärts erschienenen vorkam: beispielsweise als es sich um die Herausgabe der Fünften, der Chorfantasie des Christus am Ölberg und der Chormesse handelte.) In Zweifelsfällen ist also keineswegs gedankenlos dem Erstdruck der Vorzug zu geben, sondern dem Stilgefühl die Entscheidung zu überlassen.

Bald drang der Ruhm des jungen Tondichters über die österreichischen Grenzpfähle hinaus, und es meldeten sich auswärtige Verleger mit der Bitte, ihnen Werke zu schicken: Hoffmeister & Kühnel und Breitkopf & Härtel in Leipzig, Hans Georg Nägeli in Zürich. Soweit zu sehen, sandte er ihnen allen meist seine Urschriften, die er „Manuscripte" bezeichnete, als Stichvorlagen. Aber die Entfernung zwischen Wien und Leipzig sowie Zürich war ihnen zu weit, um ihm erst die Korrekturen vorzulegen, und so verzichteten sie zu Beethovens großem Ärger in den meisten Fällen darauf.

Im Frühjahr — genauer Mai — 1803 ereignete sich wegen der bei Nägeli fehlerhaft erschienenen Erstausgabe der G-dur- und d-moll-Sonate W. 31 I und II eine lustige Sache, die Ries in den „Biographischen Notizen" S. 88 f. erzählt: „Als die Correctur[1]) ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. ‚Spielen Sie die Sonate einmal durch', sagte er zu mir, wobei er am Schreibpult sitzen blieb.

[1]) Ein Irrtum des Berichters: Es kann sich nicht mehr um die Korrektur, sondern muß sich um einen fertigen Abdruck gehandelt haben; andernfalls hätten die Fehler, von denen in dem Bericht die Rede ist, ja noch ausgemerzt werden können.

Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegros in der Sonate in G-dur, hatte aber Nägeli vier Takte hineincomponiert, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stieß mich halb vom Clavier, schreiend: ‚Wo steht das, zum Teufel?' — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen, und zu setzen sollte: Edition très correcte..." Zu einer Neuausgabe dieser zwei Sonaten müssen also außer den verschollenen Urschriften, falls sie aufgefunden würden, nicht die Erstdrucke Nägelis, sondern Simrocks verbesserte Neudrucke herangezogen werden. Überhaupt kommt auch einzelnen anderen Nachdrucken Simrocks hohe Bedeutung zu; denn Beethoven hat ihn auch in anderen Fällen dazu ermächtigt, wenn er in der Erstausgabe viele Druckfehler feststellen mußte, und ihm durch Ferdinand Ries die Verbesserungen mitteilen lassen. (Vgl. den wichtigen Beitrag „Beethoven und N. Simrock" von Erich H. Müller im Simrock-Jahrbuch II, Berlin 1929.) Dies ist sogar auch an einem zuerst in Wien erschienenen Gesangsstück nachzuweisen: Das Lied „Das Glück der Freundschaft" W. 88 war dort bei Löschenkohl im Oktober 1803 mit vielen Fehlern im Worttext herausgekommen; der Tondichter ließ deshalb dem Bonner Verleger den verbesserten Text zugehen und es von ihm erstmals in richtiger Gestalt veröffentlichen. Sehen wir nun einmal den Briefwechsel Beethovens mit den hauptsächlichsten auswärtigen Verlegern kurz auf unsere Hauptfrage hin durch. Aus den Zuschriften an Franz Hoffmeister in Leipzig — das Bureau de Musique von Hoffmeister & Kühnel, aus welchem später der Verlag C. F. Peters hervorging — muß man wohl entnehmen, daß ihm der Tondichter ausschließlich seine Urschriften sandte und keine Probebogen erhielt. Man darf dies aus dem Brief vom 22. April 1801 folgern, worin von der Herausgabe des Klavierkonzerts W. 19, des Septetts W. 20, der ersten Sinfonie und der Klaviersonate W. 22 die Rede ist und woraus hervorgeht, daß die Urschriften der Partitur und der Einzelstimme des Konzerts als Stichvorlagen dienten, was man wohl ohne weiteres auf die anderen Werke verallgemeinern darf. (Ob es sich bei einer Ur- oder Abschrift um eine Stichvorlage handelt, ist im allgemeinen an gewissen Vermerken des Stechers — Zahlen oder Kreuzen, welche die Notenzeilen abgrenzen — zu erkennen. Es sei noch vermerkt, daß also die leider verschollene Urschrift der ersten Sinfonie wohl bei Hoffmeister & Kühnel verlorengegangen ist.) Auch an Breitkopf & Härtel sandte er in den ersten Jahren der Geschäftsverbindung offenbar ausschließlich die Urschriften der verkauften Werke. Dies dürfte schon daraus hervorgehen, daß beispielsweise die Urschrift der zweihändigen Prometheus-Variationen W. 35 im Verlagsarchiv erhalten blieb. Schon während des Stichs dieser ersten Werke, der Variationen W. 34 und 35, äußert er aber die Bitte um Übersendung eines Probedrucks. (Vgl. den Brief vom 8. April 1803.) Aber es scheint, daß dem Verlag solche Sendungen zu umständlich waren, weil sie das Erscheinen der Werke zu lange verzögert haben würde. Wie aus Beethovens Brief vom 19. Februar 1811 hervorgeht, willfahrte der Verlag dem Wunsche erst von dieser Zeit ab. Für die Revision der bis Anfang 1811 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Werke des Meisters sind also nicht die Erstausgaben, sondern, soweit noch vorhanden, die Stichvorlagen maßgebend. Worin diese bestanden, ist in den meisten Fällen aus Briefen oder den erhaltenen Stichvorlagen selbst noch nachzuweisen. Außer diesen sind etwaige Korrekturblätter zu berücksichtigen, die der Tondichter gelegentlich nachsandte. (Leider sind nicht alle erhalten geblieben.) Solche nachträglichen Verbesserungen konnten sich ebenso auf gerade im Stich befindliche wie auf bereits veröffentlichte Werke beziehen. Im letzten Falle bat Beethoven, die Korrekturen noch in die bereits fertig vorliegende Auflage nachzutragen. Als berühmtestes Beispiel sind da die zwei überzähligen Takte des dritten Satzes der 5. Sinfonie zu erwähnen, die sich in die Stimmendrucke eingeschlichen hatten. In einer Nachschrift zu seinem Brief vom 21. August 1810 hat sie Beethoven selbst ausdrücklich für ungültig erklärt. Sie sind natürlich längst aus allen Ausgaben getilgt. Dies ist jedoch noch immer nicht der Fall mit den vielen Fehlern, die im Erstdruck der Violoncellsonate in A-dur W. 69 stehengeblieben waren und die der Tondichter in einer Beilage zu seinem Brief vom 26. Juli 1809 berichtigt, wozu auch die Zuschrift vom 3. August d. J. heranzuziehen ist. Allerdings hat der unmusikalische und auch sonst in vielem Betracht unmögliche Kalischer die Beilage in einer sogenannten „kritischen" Ausgabe von Beethovens sämtlichen Briefen törichterweise ins Jahr 1815 verlegt (II. Band Nr. 431). Wie sehr es dem Meister auf die Richtigkeit des Notentextes seiner veröffentlichten Werke ankam, ist auch daraus zu ersehen, daß er in einem Brief sogar den Wunsch äußerte, die Verbesserungen in der Breitkopfschen Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu veröffentlichen, und gerade im Hinblick

auf jene Fehler in der Violoncellsonate bemerkte er in seinem Brief vom 26. Juli 1809: „Ich lasse hier dieses Verzeichnis schreiben oder drucken und in der Zeitung ankündigen, daß alle diejenigen, welche sie schon gekauft, dieses holen können. Dieses bringt mich wieder auf die Bestätigung der von mir gemachten Erfahrung, daß nach meinen von meiner eigenen Handschrift geschriebenen Sachen am richtigsten gestochen wird. Vermutlich dürften sich auch in der Abschrift, die Sie haben, manche Fehler finden; aber bei dem Übersehen übersieht wirklich der Verfasser die Fehler..." (Zu diesem Geständnis halte man noch die folgenden Worte aus dem Brief vom 2. Wintermonat [soll heißen: November] 1809: „In jede Abschrift schleichen sich Fehler ein, die aber ein geschickter Korrektor verbessern kann, obschon ich beinahe gewiß bin, daß es wenige oder gar keine in der Abschrift [es handelt sich um die zwei Klaviertrios W. 70 und die 5. und 6. Sinfonie], die ich Ihnen geschickt, gebe...") Daraus geht hervor, daß auch die Stichvorlagen nicht immer ganz einwandfrei und maßgebend sind und in zweifelhaften Fällen dem Stilgefühl des Revisors die Entscheidung überlassen bleiben muß.

Von seinen letzten Werken schickte Beethoven an auswärtige Verleger und Musikgesellschaften sowie Fürstlichkeiten — an Adolf Martin Schlesinger in Berlin, Moritz Schlesinger in Paris, B. Schott's Söhne in Mainz, an Orchestervereinigungen in London, Aachen und St. Petersburg sowie die Abnehmer der Missa solemnis vor deren Drucklegung — wohl ausschließlich Abschriften von Kopistenhand. Nach seinen Briefen hat er mindestens einen Teil der bei Schlesinger erschienenen Musik, nämlich die Sonaten W. 109 und 110 und die Schottischen Lieder W. 108, selbst korrigiert. Dagegen sah er von der letzten Sonate W. 111 anscheinend keinen Probedruck; es ist vielmehr nur je eine Zuschrift an den Berliner und den Pariser Schlesinger — das Werk erschien gleichzeitig in Deutschland und Frankreich — mit Verbesserungen vorhanden, die, bald nach dem Erscheinen niedergeschrieben, daher für Nachträge in die fertige Auflage bestimmt sein müssen. Die Sonate wurde unmittelbar darauf von Cappi & Diabelli in Wien nachgedruckt; Beethoven duldete diesen Nachdruck nicht nur, sondern er korrigierte ihn sogar. Hier liegt also ein ähnlicher Fall wie der mit Nägeli und Simrock im Jahre 1803 vor. Für die Revision ist also auch die Ausgabe von Cappi & Diabelli wesentlich, die Schlesingersche dagegen bedeutungslos.

Von allen bei Schott's Söhnen erschienenen Werken — Opferlied W. 121b, Bundeslied W. 122, Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", Quartette W. 127 und 131, Neunte und Missa solemnis — ließ sich Beethoven anscheinend Probedrucke kommen; er schickte dem Verlag ausschließlich Abschriften von Kopistenhand, und die Korrekturen



wurden in Mainz und Frankfurt a. M. erledigt. (Wir wissen aus Schindlers Beethoven-Biographie, daß der Frankfurter Musiker Ferdinand Keßler die Überprüfung mindestens der Neunten übernahm; er erhielt für seine gute Arbeit von Beethoven sogar einen Belobigungsbrief.) Für die Revisionen aller dieser von Schott's veröffentlichten Werke sind also wieder nicht die Erstdrucke, sondern vor allem die vom Tondichter durchverbesserten Abschriften maßgebend. Diese sind glücklicherweise im Verlagsarchiv erhalten. Es ist aber immer wieder hervorzuheben, daß auch den Urschriften eine gewisse Bedeutung zukommt; denn — wie der Meister selbst bekannt hat — „bei dem Übersehen übersieht wirklich der Verfasser die Fehler".

Es wäre verfehlt, Versehen und sonstige Unebenheiten der Erstausgaben von Beethovens Orchesterwerken, auch der in Wien veröffentlichten, als Eigenwilligkeiten des Meisters aufzufassen; denn dieser sah es im allgemeinen keineswegs auf das Regelwidrige ab, und die berühmten zwei Dominante-Tonika-Takte im ersten Satz der Eroica bilden in diesem Betracht die einzige Ausnahme im Gesamtschaffen des Tondichters. (Ich gestehe, daß ich sie ebenfalls für einen Schreibfehler halten würde, wenn nicht das Eroica-Skizzenbuch den Beweis dafür erbrächte, daß sie wirklich beabsichtigt sind. Es scheint keine vernünftige Erklärung dafür zu geben; mit der Deutung, daß dadurch eine außermusikalische „Idee" verwirklicht werden solle, bleibe man uns jedoch vom Leibe.) Es finden sich in Beethovens Werken also sonst keine Regelwidrigkeiten, sondern höchstens noch einige technische „Ungeschicklichkeiten". (Beethovens Manen mögen den Ausdruck entschuldigen; wer aber seine Entwurfsbücher studiert hat, weiß, wie schwer ihm das Technische wurde.)

Als Flüchtigkeit des Tondichters sehe ich auch das Fehlen der Übereinstimmung so mancher Parallelstellen an. Wenn der Meister darauf aufmerksam gemacht worden wäre, würde er diese bestimmt ohne weiteres einander angeglichen haben. Bei der Vereinheitlichung wird das stilistische Feingefühl der Herausgeber die Entscheidung treffen müssen. Es wird natürlich auch nichts einzuwenden sein, wenn ein am Buchstaben hängender Kapellmeister auf die Angleichung der Lesarten verzichtet.

Noch ist einiges Grundsätzliches über verschiedenartige Bearbeitungen zu bemerken. Von „Arrangements" im eigentlichen Sinne braucht hier nicht

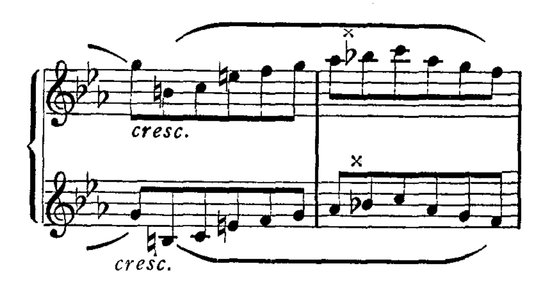
erst näher die Rede zu sein. Sie gehören selbstverständlich vor allem in eine Gesamtausgabe. Dagegen sei auf verschiedenartige Fassungen von Liedern, kurz angefangen von Fassungen, deren eine aus der anderen hervorgegangen ist. Welche soll ein Herausgeber abdrucken? Natürlich wird im allgemeinen die spätere die bessere und endgültige sein. Welche ein Herausgeber in einer Sammlung berücksichtigen soll, ist trotzdem die Frage; es kommt auf den Fall an. Einige Beispiele: Von den aus dem Jahr 1811 stammenden zwei Fassungen des Liedes „Sehnsucht" („O daß ich dir vom stillen Auge...") nach dem Gedicht von J. Stoll ist in einer Auswahl der Gesänge des Meisters vor allem die zweite (mit Begleitung gewöhnlicher Sechzehntel) wiederzugeben; denn die frühere (mit Begleitung von Sechzehnteltriolen) kann nur als Vorstudie gelten. Diese gehört also selbstverständlich in eine Gesamtausgabe, und zwar mit dem ausdrücklichen Hinweis in einer Anmerkung, daß es sich hierbei um eine Vorarbeit handelt, oder indem sie — in einer „kritischen Gesamtausgabe" — dem Revisionsbericht eingefügt wird.

Ähnlich verhält es sich mit den zwei verschiedenen Lesarten von „Neue Liebe, neues Leben", von denen die erste 1798 oder 1799, die letzte 1809 entstanden ist. Wenn ein beschlagener Musiker die im Jahre 1808 bei Simrock erschienene Erstausgabe genau einsieht, werden ihm im Notentext mehrere platte Druckversehen, die Beethoven schwerlich übersehen haben kann, sowie das Fehlen dynamischer Angaben auffallen. Aus beidem geht bestimmt hervor, daß der Meister keine Korrektur gelesen hat; außerdem aus dem Fehlen dynamischer Vermerke, daß die Stichvorlage noch gar nicht druckfertig war. Deshalb ist zu schließen, daß die erste Fassung nicht mit Erlaubnis des Tondichters gedruckt wurde, sondern durch Vermittlung eines anderen — etwa des Bruders Karl — in Simrocks Hände gelangt war. Daher wird man bei einem Neudruck ähnlich vorgehen müssen wie bei dem vorigen Lied. Etwas anders liegt der Fall bei der Arietta „Dimmi, ben mio, che m'ami", deren gedruckte Fassung Ende 1809 oder Anfang 1810 entstanden ist. Die offenbar spätere Lesart, welche durch Bleistiftkorrekturen entstanden ist, die der Meister in die Urschrift eingetragen hat, könnte mit mehr Recht im Anschluß an die des Erstdruckes — sowohl in die praktischen Sammlungen wie die kritischen Gesamtausgaben — aufgenommen werden; denn sie hat als Verbesserung der ersten und als eine Art endgültiger Bearbeitung zu gelten. Gelegentlich können natürlich auch Zweifel darüber herrschen, welche Fassung die bessere, also gewöhnlich die spätere ist. Dann hatten das gute fachliche Urteil und das Stilgefühl das letzte Wort.

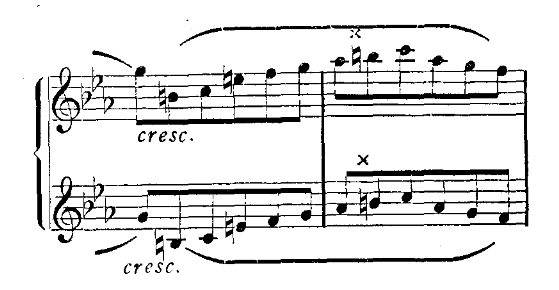
Um nun das Wichtigste noch einmal in kurzen Sätzen zusammenzufassen. Es wäre falsch, ohne weiteres zu erklären, die Urschrift oder Stichvorlage oder der Erstdruck sei für eine Revisionsausgabe maßgebend. Dies wird immer auf die Vorlage zutreffen, die dem Willen des Meisters am besten gerecht wird, und diese kann je nach der Lage der Sache in der Urschrift, einer vom Tondichter durchverbesserten Abschrift der Erstausgabe oder sogar auch in einem Nachdruck bestehen. Andere Lesarten brauchen in volkstümliche Sammlungen nicht aufgenommen zu werden, sondern gehören vor allem in kritische Gesamtausgaben.

Im folgenden seien einige zweifelhafte Stellen aus den Sinfonien des Tondichters kurz erörtert.

Im Stimmenabdruck der Eroica sowie in der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten, von Beethoven durchverbesserten Partiturabschrift, die zwar keine Stichvorlage gebildet hat, aber wegen Verlustes der Urschrift von beträchtlicher Bedeutung ist, lauten der 543. und 544. Takt der ersten und zweiten Violine (Ausgabe E. Eulenburg, S. 47, 5. und 6. System) wie folgt:



dagegen in späteren Ausgaben:



Wie wird sich der Herausgeber einer „Urtextausgabe" zu diesem Fall zu stellen haben? Er wird die hier zuerst mitgeteilte Lesart wiedergeben müssen, aber dazu im Revisionsbericht bemerken, daß die zweite gewiß die bessere darstellt, daß sie der Meister, auf die am Ende der Exposition stehende Parallelstelle (Ausgabe Eulenburg S. 14, 3. Takt) aufmerksam gemacht, gewiß selbst diese Fassung angeglichen haben würde.

Anders verhält es sich bei einer Stelle des Allegretto der Siebenten. In allen Abdrucken, die von

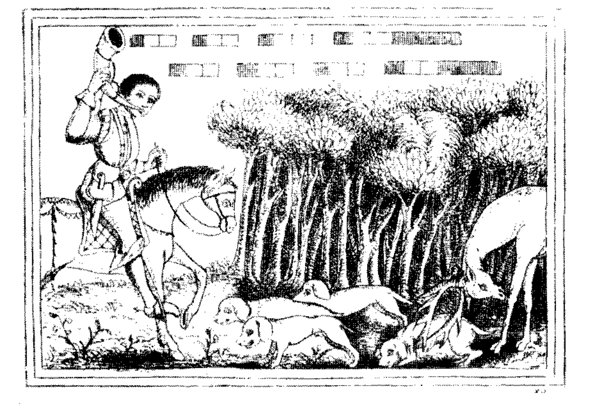
Die ältesten Jagdfanfaren



Zur Wasserjagd



Zum Aufnehmen der Fährte



Cornure d'ayde

Zum Hundeappell



Cornure d'appel de Chiens

Ruf für die Jagdgefährten

(Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Georg Schünemann Seite 66)

Aus der Arbeit der Berliner Staatsoper

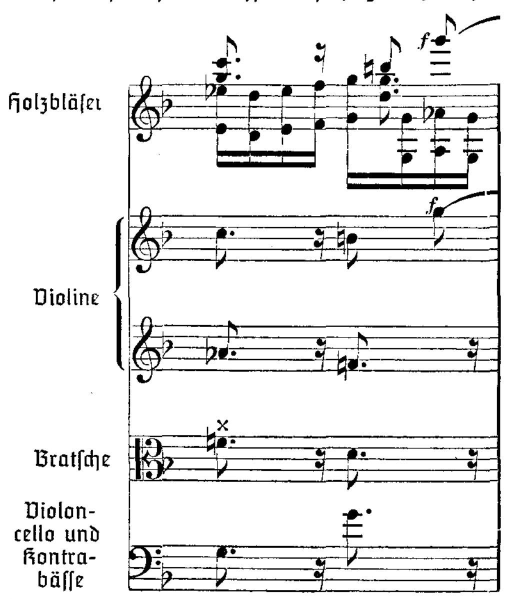


Bühnenbild aus der Neueinstudierung von Smetanas „Dalibor"   Entwurf von Emil Preetorius

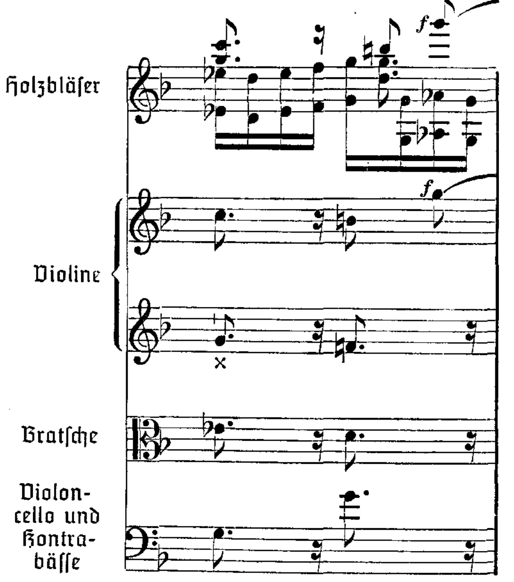
mir revidierte Eulenburgsche ausgenommen, lauten der 18. und 17. Takt vor Schluß des Satzes so:

Viola Viol. 1. u. 2.
Violonc. u. Kontrabässe

(Ausgabe Eulenburg S. 18, 1. und 2. Takt)
Ebenso — mit Quartsextakkord als letztem Akkord — steht in der Urschrift, in Anton Diabellis Abschrift, die von Beethoven — allerdings anscheinend sehr oberflächlich — verbessert ist, sowie im Erstdruck. Es handelt sich dabei jedoch zweifellos um einen bis in unsere Zeit verschleppten Schreibfehler des Meisters: natürlich müssen die Violoncelli und Kontrabässe im letzten Akkord c spielen. Einige Dirigenten, darunter Otto Lohse, haben die Fehlerhaftigkeit der Stelle natürlich schon längst bemerkt. Vor einigen Jahren gingen verschiedene Fachschriftsteller und Musiker in der Brüsseler Revue internationale de Musique darauf ein; die meisten bekannten sich dabei zu der Auffassung, daß es sich um ein Versehen handle, und in der Tat kann nur, wer über die Beschaffenheit Beethovenscher Urschriften und Erstdrucke nicht genau Bescheid weiß, anderer Meinung sein.
Auch das gleichzeitige Erklingen von Subdominante und Tonika (nicht Dominante und Tonika, wie Siegmund Hausegger im 9. Band des Neuen Beethoven-Jahrbuchs S. 37 versehentlich schreibt), das in neuerer Zeit wiederholt erörtert worden ist, halte ich für einen Schreibfehler Beethovens, das bis in unsere Tage weitergetragen worden ist, und erachte es für abwegig, das vorzeitige Einsetzen der Holz- und Blechbläser mit dem Subdominant-Akkord als „Vorausnahme" erklären zu wollen. Der Fehler kann auf verschiedene Weise verbessert werden. (In der Eulenburg-Ausgabe S. 39, 3. Takt, ist er von mir noch beibehalten worden, weil es dazu einiger Bemerkungen in dem noch vertagten Revisionsbericht bedarf.)
Nicht anders verhält es sich mit dem greulichen Zusammenklang des c der Holzbläser und des cis der Chorstimmen und der Bratschen im letzten Satz der Neunten (5. Takt vor dem Allegro ma non tanto, Eulenburg Ausgabe S. 251, 3. Takt) — ein Fehler, der gleichfalls von der Urschrift über die Stichvorlage und den Erstdruck der Partitur und der Stimmen bis auf die heutigen Ausgaben vererbt worden ist. Hier muß natürlich entweder nur c oder nur cis gespielt und gesungen werden; c ist wohl besser und vom Tondichter beabsichtigt. Und auch die merkwürdige Dissonanz zu Anfang des 217. Taktes des ersten Satzes (Eulenburg-Ausgabe S. 30, unteres System 2. Takt), (siehe rechts oben) worauf Vincenzo Tommasini in dem Aufsatz „Quelques erreurs dans des partitions célèbres corrigées par Toscanini", Revue musicale vom Januar 1936, wohl erstmals öffentlich hingewiesen hat,



halte ich für ein Versehen des Meisters. Diesem hat doch wohl, wie Toscanini verbessern läßt, die folgende Lesart vorgeschwebt.



Die gedruckte Fassung wurde allerdings von Alfredo Casella vor ein paar Jahren bei einem Florenzer Maggio Musicale als berechtigte Vorhaltsbildung verteidigt; doch vermag mich diese Auffassung nicht zu überzeugen.
Wem die hier erörterten Revisionsgrundsätze einleuchten, wird sich leicht vorstellen können, wie die Urtextausgabe eines Werkes von Beethoven

beschaffen sein muß: falls der Tonsetzer den Erstdruck selbst korrigiert hat, ist dieser, von offenbaren Druckfehlern abgesehen, notengetreu wiederzugeben, und etwaige Abweichungen sind im Revisionsbericht zu vermerken, ebenso von der Urschrift und der etwaigen abschriftlichen Stichvorlage abweichende Lesarten. Im anderen Fall muß die Stichvorlage abgedruckt werden, ob es sich nun um die Urschrift oder die vom Tondichter durchverbesserte Kopistenabschrift handelt. Abweichungen vom Erstdruck oder von sonstigen zeitgenössischen Unterlagen — der Urschrift oder etwaigen Abschriften — müssen hier ebenfalls im Revisionsbericht angegeben werden.

Es wird einmal eine „Urtext-Gesamtausgabe" der Werke des bedeutendsten Instrumentaltondichters kommen müssen. Die sogenannte „Kritische Gesamtausgabe" von Breitkopf & Härtel war für ihre Zeit — zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts — eine Tat. Heutigen musikwissenschaftlichen Anforderungen kann sie nicht mehr voll Genüge leisten. Vor allem sind die verschiedenen Bearbeiter, die dabei beteiligt waren, nicht nach einheitlichen Grundsätzen vorgegangen und bieten auch keine wirklichen Urtexte. Auch sind die Abdrucke zum Teil sehr fehlerhaft. (Beispielsweise finden sich in den Kadenzen zu Beethovens eigenen Klavierkonzerten, die als Erstdrucke geboten werden, insgesamt über 30 Fehler, darunter viele Veränderungen des Notenbildes.) Endlich läßt die Ausgabe einen Revisionsbericht vermissen. Allerdings können die Kosten für eine solche „Urtext-Gesamtausgabe" keinem Verlag zugemutet werden. Würde doch der Herausgeber jede Korrektur mindestens fünfmal mit den Vorlagen — dem Erstdruck und der Urschrift oder der Kopistenabschrift — vergleichen müssen. Das bedeutet, daß an die Revision einer längeren Sinfonie mehrere Wochen Arbeit gewandt werden müßten, an die Neunte und die Missa solemnis wohl ein paar Monate und an die verschiedenen Fassungen von Leonore und Fidelio, zu welchen die Unterlagen in verschiedenen Städten des In- und Auslands zu finden sind, möglicherweise ein ganzes Jahr. Dem verantwortlichen Herausgeber müßte möglichst ein zweiter tüchtiger Musiker zur Hand gehen; denn schließlich können gewisse Fehler einem einzigen Korrekturleser immer wieder durchgehen, und vier Augen sehen mehr als zwei.

Ein solches Unternehmen, das nur im Laufe vieler Jahre vollendet werden könnte, würde also Sache des Staates sein, dieser müßte die einzelnen Bände zu einem Preise, der die Anschaffung zahlreichen ernsten Musikliebhabern möglich machen würde, an die Musikalienhandlungen weitergeben. So würde einmal eine Ausgabe zustande kommen, die von den immer noch zahlreichen Druckfehlern gereinigt wäre und sich des überzeitlichen Lebenswerks des Meisters einigermaßen würdig erwiese.

Robert Schumann an Seine Königliche Majestät

Von **Wolfgang Boetticher**, Berlin

„... Er ist ein wahrhafter k. und k. Lakai", schreibt Schumann am 20. Februar 1839 an seine Braut nach Paris. Am 28. Dezember 1838 meinte er im Anschluß an ein Bild des Hofschranzenwesens, das er in Wien ausgiebig studiert hatte: „... Du glaubst nicht, was für Dummheit und Brutalität hier in der Musik herrscht. Daß ich jetzt vorsichtig in meinen Reden und Schriften bin, geschieht Deinetwegen. Später aber möchte ich und muß dann doch einmal in diese Winzigkeit hineinfahren, daß ihnen die Augen aufgehen sollen..." (erstveröffentlicht). Aber er konnte auch schwärmen: „Die Kaiserin habe ich nun auch gesehen, ganz knapp neben mir... Ich hätte ihr gleich den Saum Ihres Kleides küssen mögen... Ihre halbgefällige Haltung, das spanische Auge, ihre schöne Kleidung — ich sage Dir, Klara, ich beneidete Dich, daß Du mit ihr gesprochen hast. Von Deinem Verhältnis mit den Fürsten habe ich hier oft hören müssen, ... da räche ich mich und setze als die Rache nun die Kaiserin entgegen..." (an Klara, am 4. 12. 1838, erstveröffentlicht). Doch in Augenblicken heiliger Not, als der Amtsschimmel hochgestellter Ignoranten seine großen Zukunftspläne einer Wiener Musikzeitschrift scheitern läßt, ruft er aus: „... ich weiß, wie (auch) Dir Schmeichler und Schmachtende zuwider sind" (an Klara, 24. 1. 1839, erstveröffentlicht).

Diese Worte müssen den, der Schumann nur als den still-versonnenen Träumer kennt, überraschen. In Beethovens Lebensgeschichte beanspruchen Erzherzog Rudolph, Fürst Lichnowsky und Kinsky einen besonderen Rang, sie haben dem Meister Wien zu einer bleibenden Heimstätte gemacht. Unzählige wahrheitsnahe und freie Anekdoten schlossen sich an einzelne Begegnungen mit dem Landesherrn oder hohen Regierungsbeamten an. Ein besonderer Zweig hat sich in neuerer Zeit in der Beethoven-Forschung entwickelt mit dem Ziel einer sorgfältigen Prüfung gerade dieser Lebensberichte. Wir wissen heute, daß Beethoven gar nicht der von der Sturm- und Drangzeit verehrte mürrische Außenseiter war. Ohne Liebedienerei bahnte er freundschaftlichen Verkehr mit hohen Standespersonen an, die die damalige Gesellschaftsordnung bestimmten. In der ganzen deutschen Musikgeschichte findet sich Beleg an Beleg. Bayreuth wäre ohne Ludwig II. nicht denkbar.

Das uns überlieferte Schumann-Bild strahlt nicht im Glanze fürstlicher Gunst. Die philosophierenden

Köpfe des späten 19. Jahrhunderts, die die deutsche Geistesgeschichte theoretisch in Parteien aufspalteten, beschrieben in Schumann den „Bürger", dessen Patriotismus sich am wohlsten in der warmen Stube fühlte und allem Zeitgeschehen aus dem Wege ging. Bezeichnend die tragikomische Anekdote, nach der ein Mäzen in Wien Klara nach einem Konzerterfolg gefragt haben soll: „Ist Ihr Mann auch musikalisch?" Schumann, so wird erzählt, schwieg ganz benommen vom Licht des fürstlichen Hauses.

Die folgenden Dokumente, die sich am Rande einer größeren Untersuchung und fast zufällig erschlossen haben[1], zeigen uns demgegenüber die Persönlichkeit, die mit festen Schritten ihren eigenen Weg zur Höhe ging und in Wochen eines wahrhaft erbärmlichen Sperrfeuers der Kritik bei der Verteidigung eigener Werte selbst den Landesherrn als Zeugen aufrief.

Einlaufende und abgeschickte Briefe hat sich Schumann genau registriert. Kaum ein zweiter deutscher Musiker beherrschte eine so riesige Korrespondenz. Fast 5000 Briefe an Schumann (1834—54) sind uns so erhalten geblieben (Preuß. Staatsbibl. Berlin). Schumann hat sie zu 27 Bänden falzen lassen und bis auf die letzten hundert laufend numeriert. In den zahllosen Blättern liegen 22 Briefe von Wagner, 18 von Liszt, 9 von Brahms, 14 von Franz, 8 von Spohr u. a. verborgen. Briefe von persönlichem Erinnerungswert vereinigte er in einer „Familienkassette" (Sächs. Landesbibl. Dresden), in die er später auch einige der in Berlin aufbewahrten Briefe aufnahm. Willkommene Ergänzung ist das „Briefbuch" (Schumann-Museum, Zwickau), in dem er sich gewissenhaft Datum, Empfänger und Inhalt eines jeden eigenen Briefs in Stichworten eingetragen hat. Auch dieses Dokument umfaßt die Zeit vom März 1834 bis 22. 2. 1854 und betrifft 2380 Briefe — eine stattliche Zahl gegenüber den von Jansen nach langer Sammelarbeit herausgegebenen 590 Briefen. Da also etwa ¾ aller dieser Schumann-Briefe als verloren gelten müssen, ist das Briefbuch ein höchst wertvolles Hilfsmittel, auch wenn die Datierung bisweilen zweifelhaft bleibt. Auf den ersten 240 Seiten hat sich Schumann noch eine Liste aller „empfangenen Briefe" angelegt (14. 10. 1834 bis 2. 5. 1853), ein Nachtrag vereinigt „Briefe ohne Datum vom Januar bis Mai 1853". Jede Seite ist sorgfältig mit Kopfleiste und Rubriken vorgezeichnet, eine Spalte lautet: „d. [urch] w. [elche] Gel. [egenheit]" und zeigt oft den Vermerk „d. G." [durch Güte]. Schumann hielt also fest, ob er den Brief durch die Post oder durch einen Boten empfangen bzw. fortgeschickt hat. Endlich gibt er noch folgende Erklärung: „die mit o bezeichneten Briefe bedürfen keiner Erwiderung", „die mit + bezeichneten Briefe sind meistens mündlich erledigt". Eine Sonderreihe „Antwort" blieb für diese Zeichen frei, ebenso „Antwort erhalten am..." Doch dieses noch nicht veröffentlichte Briefbuch ist nicht die einzige Forschungsgrundlage. Von seinen wichtigsten Briefen stellte sich Schumann eine „Kopie" her, ein solches Kopienbuch ist nicht mehr erreichbar, statt dessen aber ein „Brief-Konzeptbuch" (1833 ff.).

F r i e d r i c h W i l h e l m III., König von Preußen (1770—1840), ist brieflich nur einmal beiläufig erwähnt (Jansen, Jugendbriefe, Seite 69). Dessen Sohn, Friedrich Wilhelm IV. (1795—1861), war im Volke als Gönner Schlegels, Tiecks, Rückerts und Schellings bekannt. Während Mendelssohns Bemühungen um Berlin bekanntlich ganz fehlschlugen, schrieb Schumann Ende Januar 1845 (Briefbuch): „durch die Mutter [Marianne Bargiel] in Berlin. Wegen Übersendung der Peri." Nach dem Tagebuch war Schumann mit der Korrektur des Quartetts und kontrapunktischen Arbeiten beschäftigt, die erste Orchesterprobe der Peri hatte ja viel früher schon stattgefunden (29. 11. 1843). Eben war der Faust „nach Kräften beendigt", eine „große Gliederschwäche" überfiel ihn am 16. 1. 1845. In diesen Wochen des Ausspannens faßte er den Plan zu folgendem Brief, der sich nun nach Feststellung des Datums unter den Tausenden der im Geheimen Staatsarchiv Dahlem aufbewahrten Eingaben an den König auffinden ließ:

„Euer Königliche Majestät
Die Composition des Gedichtes: das Paradies und die Peri von Thomas Moore, dessen Text der allerunterthänigst Unterzeichnete beizulegen sich erlaubt, hat in den Städten, in denen sie zur Aufführung gekommen, beifällige Theilnahme erregt. Dürfte es mir huldvoll verstattet werden, den Worten auch die Musik, die nun gedruckt erschienen ist, nachfolgen zu lassen, so würde die gnädige Gewährung dieser Bitte die schönste Aufmunterung für den Künstler sein,

der sich ehrfurchtsvoll nennt
Eurer Königlichen Majestät
allerunterthänigster
Dresden, Robert Schumann"
den 30sten Januar 1845.

---

[1] Für freundliche Unterstützung sei gedankt Herrn Dr. E. Rothe (Hausarchiv des Vereins Haus Wettin), Dr. Naumann (Sächs. Hauptstaatsarchiv), Dr. v. Arps-Anbst (König-Albert-Museum, Zwickau), Dr. Lauter (Thüringisches Staatsarchiv), Lüdicke (Preuß. Geh. Staatsarchiv); ganz besonders aber Herrn Prof. Dr. Schünemann (Preuß. Staatsbibliothek).

Nach den Akten (Rep. 89 B XV 41 vol. IV) erfolgte vom König am 19. 2. ein zusagender Bescheid. Am 31. 12. 1844 hatte Schumann an den Iren Thomas Moore in Dublin seine Peri mit einem Begleitbrief geschickt, was unbekannt geblieben sein dürfte. — Die Äußerung des Königs wurde Schumann wahrscheinlich von dem Geheimen Kabinettsrat Müller mitgeteilt, über ihn leitete Schumann auch seinen an den König gerichteten Dankesbrief am 27. 2. 1845, dem einige Zeilen an Müller beigefügt waren:

„Euer Königliche Majestät
geruhten huldvollst die Zusendung meines Oratoriums: das Paradies und die Peri zu genehmigen. Für die gnädige Erlaubniß meinen tiefsten Dank aussprechend, wage ich nur noch den Wunsch, daß es ein freundliches Geschick vergönnen möchte, Ew. Königlichen Majestät meine Composition lebendig vorzuführen; vielleicht, daß, wenn auch nicht die Musik, die Erinnerung an die reizende Dichtung Eurer Majestät einen Augenblick des Genusses verschaffte.

In tiefster Ehrfurcht
Eurer Königlichen Majestät
unterthänigster
Dresden, Robert Schumann"
den 27sten Februar 1845.

Der König notierte am Briefkopf: „Die kleine goldene Medaille für Kunst dem Komp. zu übersenden 9/3/45. Fr. W."

Die Verleihung erfolgte nach den Akten am 25. 3. 1845. Der Begleitbrief (Nr. 3068) ist aus der Korrespondenz Berlin entfernt. Schumann wird kaum Gelegenheit gehabt haben, sein Werk dem König vorzuführen. Die Reste des im Geheimen Staatsarchiv befindlichen Nachlasses von Müller liefern keinen Hinweis. — 1850 trat Schumann erneut an den König heran. Diesmal vermittelte Friedrich Wilhelm Graf von Redern (1802—1883), der seit 1828 als Generalintendant am Kgl. Theater wirkte, 1842 zum „Intendant der Hofmusik", 1861 zum „Oberstttruchseß" ernannt wurde. Redern, der übrigens als Komponist gut bekannt war (Riemann-Einstein nennen ihn nicht), erhielt von Schumann zwei Briefe (Briefbuch): „27. 8. 1850 f. Kopie" und „18. 2. 1851 mit Genoveva". Beide Briefe sind, selbst nach Sichtung des Brandenb.-preuß. Hausarchivs (Berlin), nicht erreichbar. Redern war Schumann schon von früher her vertraut. In den Tagen der unseligen Periaufführung der Singakademie 1847, zu der die beiden Solisten „perfiderweise plötzlich abgesagt" hatten, bemühte sich Schumann bereits um den königlichen Beamten:

„Ew. Wohlgeboren
erwiedere ich auf Ihre gefällige Zuschrift von heute, daß es mir sehr angenehm sein wird, Sie Morgen Nachmittag zwischen 5 u 6 oder Sonnabend früh zwischen 9 u 10 zu empfangen.
Mit freundlicher Begrüßung
Berlin 25 / 2. 47. Grf. Redern."

So war es selbstverständlich, daß Redern nun auf die Bitte einging:

„Ew. Wohlgeboren
gefälliges Schreiben vom 27. v. M. habe ich erhalten, und sehe demgemäß der geneigten Mitteilung des Klavier Auszugs Ihrer Oper ergebenst entgegen.
Es soll mir sehr angenehm sein, wenn ich Gelegenheit haben sollte, Ihrem Wunsche förderlich werden zu können, und verharre inzwischen mit vollkommener Hochachtung
Ihr ergebenster
Berlin Grf. Redern."
den 3. September 1850.

In gleicher Sache wandte sich Schumann am 25. 6. 1851 an den Regisseur Karl August Freih. v. Lichtenstein (1767—1845): „Wegen Genoveva f. d. Kg. v. Preußen." Brief und Rückäußerung müssen als verloren gelten.

Am 18. 6. 1851 steht nun im Briefbuch: „S. M. d. König, Berlin, durch Lichtenstein."

„Eure Königliche Majestät
waren vor einigen Jahren schon so gnädig, die Überreichung eines Oratoriums: ‚das Paradies und die Peri', dem ehrfurchtsvoll Unterzeichneten zu gestatten. Möchten Ew. Majestät auch seiner eben erschienenen deutschen Oper: ‚Genoveva' huldreiche Annahme gewähren: vielleicht daß auch die Wahl gerade dieses Stoffes das Interesse Eurer Majestät sich erwirbt.

Von der kunstsinnigen Stadt Düsseldorf seit einem Jahre zu ehrender Stellung, dieselbe, die früher Mendelssohn inne hatte, berufen, wollte als Eurer Majestät jetziger Unterthan ich diese Gelegenheit benützen, Ihr die Gesinnung tiefster Ehrfurcht darzulegen.
Ew. Königlichen Majestät
unterthänigster
Düsseldorf, Robert Schumann."
den 18ten Juli 1851.

Der König schrieb an den Rand: „zu danken unter Übersendung d. gr. Med. f. Kunst d. Autogr. an v. Hülsen. m. n. Fr. W. 13. 10." Die Verleihung geschah am 14. 10. 1851, der Kammerherr von Hülsen überwies das Autograph der Musiksammlung des Theaters. Leider stellte sich die von Schumann ersehnte Förderung durch die Berliner Oper nicht ein. Auch hier war man 1850 an Meyerbeers prunkendem Machwerk „Der Prophet" nicht vorübergegangen. Berlins Musikverhältnisse gefielen Schumann von der Gründung seiner Zeitschrift an nicht, zu Rellstab stand er kritisch, und Richard Wagner pflichtete ihm darin heftig bei. Um so mehr verdienen die Bemühungen um den Preußenkönig Beachtung.

Diese Briefe an den König sind für den, der Schumanns Schrift übertragen hat, ein kalligraphisches Wunder. „Was meine Handschrift betrifft, so kann ich sie bei Gott nicht verbessern", tröstete er die Mutter 1832. Und mit einigem Schmunzeln wird Schumann den Brief eines Dr. Kreuzberg (6. 12. 1838) gelesen haben, der die Übersendung autobiographischer Hinweise für einen Aufsatz betrifft:

„Wie ist es möglich, bei einem so herrlichen Gemüthe wie das Ihrige eine so gottlose Schrift zu haben? ... bei meinem sehnlichen Wunsche, Ihnen etwas Angenehmes erweisen zu können, bitte ich Sie daher dringend, mir mit menschlicher Schrift diese Notizen... anzudeuten..." (erstveröffentlicht).

Die Kammermusik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, der 1806 in der Schlacht bei Saalfeld gefallen war, hat Schumann in seinen Studienjahren hoch geschätzt. Eine Variation über ein Thema Ferdinands blieb Skizze. In der Familienkassette (Dresden) finde ich ein Autograph des Prinzen, auf dem sich Schumann mit Tinte vermerkt hat: „von meinem alten Lehrer Baccal. Kuntsch, der im J. 1805 öfters mit Prinz Louis in Zwickau musicirt, zum Geschenk erhalten d. 13ten Juni 1845." In den Jugendgedichten (Kreisig II/197) vergleicht er seine „überirdische Tonwelt" mit Schiller.

Weiter zurück reicht auch Schumanns Schriftwechsel mit dem Sächsischen König Friedrich August II. (1797—1854). 1840 hatte Schumann in einem Leipziger Musikbericht besonders auf die Anwesenheit des kunstsinnigen Landesherrn hingewiesen (Ges. Schriften II/48). Am 23. 12. 1841 und am 16. 2. 1845 richtete Schumann schriftlich eine Bitte an den König (Briefbuch). Weder das Thüringische Staatsarchiv (Weimar), das Hausarchiv des Vereins Haus Wettin (Schloß Moritzburg), das Sächsische Hauptstaatsarchiv (Dresden), das Archiv des Prinzen Johann Georg noch die Landesbibliothek Weimar besitzen die gesuchten Handschriften. Der Dresdener Konzertmeister K. J. Lipinski (1790—1861), ein Freund Paganinis, der oft auch an der Tafelrunde im Leipziger „Kaffeebaum" saß, riet Schumann am 18. 3. 1841 (Korrespondenz):

„Um die Erlaubnis zur Dedication Ihres Werkes an S. Majestät den König zu erhalten, sind folgende formale Rücksichten zu beobachten. Die Übersendung der Partitur geschieht, mittelst der Generaldirection der Königlichen musikalischen Capelle, neben der unterthänigsten Zuschrift an S. M. den König, ist auch eine Zuschrift an S. Excellenz den Generaldirector Baron von Lüttichau[2]) um gütige Einbegleitung erforderlich.

Ratsam wäre es auch, wenn Sie Morlacchi und Reißiger davon in Kenntnis setzten, denn diese Herren haben die beratende Stimme. Wenn es so eingeleitet wird, so zweifle ich nicht an dem günstigen und schnellen Erfolg so einer guten Sache... Es ist mir erfreulich Ihnen zu sagen, daß der König ein wahrer Musikkenner ist, und gewiß an Ihrem Werk viel Vergnügen haben wird — gestern spielte ich auch bei S. Majestät... Schicken Sie nur bald Ihr schönes Werk."

Am 13. 6. 1841 erwidert der Kammerherr des Königs von Minkwitz aus Pillnitz:

„S. Majestät der König haben die Zuneigung einer von Ew. Wohlgebohren componirten Symphonie zu genehmigen geruhet und mich beauftragt, Ihnen dieß zu erwähnen.
Indem ich mich mit Vergnügen diesem Auftrag unterziehe, nenne ich mich mit der größten Hochachtung Ew. Wohlgebohren
ganz ergebener
Pillnitz v. Minkwitz."
d. 13t Juny 1841.

Schumanns Erwiderung vom 23. 12. 1841 ist verlorengegangen. Minkwitz schrieb darauf:

„S. Majestät der König haben mich beauftragt Ew. Wohlgebohren als einen Beweis aller höchsten Beifalls und Ihrer Zufriedenheit über die Sr. Majestät zugeeignete Symphonie, die beigehende goldene Tabatiere zu übersenden. Ich ergreife diese angenehme Veranlassung, mich mit der größten Hochachtung zu nennen
Ew. Wohlgebohren
ergebenster
Dresden v. Minkwitz."
am 31t Xbr. 1841.

Vier Jahre später, nur wenige Tage nach dem mitgeteilten ersten Brief an den Preußenkönig, erhält Schumann auf seine (wohl mündlich weitergeleitete) Anfrage diesen Bescheid:

„Ew. Wohlgebohren
habe ich das Vergnügen zu benachrichtigen, daß S. Majestät der König die Zusendung der Partitur des von Ew. Wohlgebohren componirten Oratoriums, das Paradies und die Peri, genehmigen.
Dresden v. Minkwitz."
den 14t Februar 45.

Nach dem Briefbuch hat Schumann bereits am folgenden Tage Minkwitz, am 16. 2. 1845 dem

[2]) Lüttichau hat später Schumanns selbstverständliche Bitte, ihm einen Freiplatz in der Oper zu gewähren, hochmütig übergangen.

König gedankt. Minkwitz hat sich in den nächsten Wochen noch zweimal geäußert, beide Briefe (Nr. 3067 und 3068) sind aus der Berliner Sammlung entfernt.

Nach dem Briefbuch hat sich Schumann auch um die Gunst der Großherzogin in Weimar bemüht. Klara hatte vor ihr im September 1840 ihr letztes Konzert unter ihrem Mädchennamen gegeben. An den Oberhofmarschall Friedrich von Spiegel wandte sich Schumann am 9. 9. 1844 „wegen Zusendung der Peri". Anfrage und Rückäußerung sind verloren. Statt dessen finde ich aber in der Korrespondenz Berlin unter Nr. 2988:

„Ew. Wohlgebohren
benachrichtige in erhaltenem hohen Auftrag, daß Sie sich in der Angelegenheit, wegen welcher Sie heut bey S. Excellenz dem Herrn Geheimen Rath und Oberhofmarschall Friedrich von Spiegel angefragt haben, an Seine Excellenz den Herrn Oberstallmeister von Bielke zu wenden haben würden.

Hochachtungsvoll
Ew. Wohlgebohren
ergebenster
G. Allsner
Geh. Rath u. Hofsekretär."

Weimar
den 10. Sept. 1844.

Am 26. 9. 1844 trug nun Schumann seine Bitte erneut Bielke vor (Briefbuch), auch dieses Dokument ist nicht erreichbar. Spiegel, der zugleich der Intendant des Weimarer Hoftheaters war, hat die Eingabe nicht an das Archiv des Nationaltheaters weitergegeben, auch Nachforschungen im Goethe- und Schiller-Archiv sowie im „Departement des Großherzoglichen Hauses", Weimar, blieben erfolglos. —

Vom Kronprinzen von Hannover erbat Schumann am 27. 8. 1838 eine Komposition für die Beilage seiner Zeitschrift (Briefbuch, verschollen), der König Ernst August von Hannover ist kurze Zeit später brieflich erwähnt (Jansen, Neue Folge, Seite 156). —

Von besonderem Reiz ist Schumanns Schriftwechsel mit König Oskar I. von Schweden. Mit Aufmerksamkeit hatte Schumann schon im Gründungsjahr der Zeitschrift die jungen skandinavischen Begabungen verfolgt. Eine „Chanson des Pirates", die als Komposition des Kronprinzen 1842 von dem Oldenburger Kapellmeister August Pott in sein „Mozart-Album" aufgenommen wurde, erwähnte er freundlich in der NZfM. Er selbst hatte ja für das Sammelwerk ein kleines Volksliedchen (später in op. 51 als Nr. 2) beigesteuert. An den Verleger Whistling gab Schumann am 30. 6. 1848 eine Andeutung über eine freundliche Äußerung des Königs, nannte diese zwar eine „Lapalie, der Gegenwart gegenüber". Erler (Schumanns Briefe, II/55) hat diese Notiz der Revolutionszeit mißverstanden. Tatsächlich war Schumann an einem Dank des Königs viel gelegen. Mit dem schwedischen Generalkonsul in Dresden, Carl Freiherr von Kaskel[3]), verbanden ihn freundschaftliche Beziehungen. Bei der Sichtung des Nachlasses des sächsischen Kammerherrn von Minkwitz kamen 4 Briefe Schumanns an Kaskel zutage (1. 3. 1840, 18. 11. 1841, 30. 8. 1844, 21. 9. 1844). In einem Brief, der den kritischsten Wochen entstammt, zu denen die Spannung mit dem Schwiegervater den Höhepunkt erreicht hatte und sich gleichzeitig der Liederfrühling ankündigte, lesen wir:

[Umschlag]
„Seine Wohlgeboren
Herrn Bankier Carl Kaskel
Eigenhändig
frei in
Dresden."

„Leipzig, den 1sten März 1840.

Mein verehrtester Herr und Freund.

Auf Ihre mancherlei freundlichen Sendungen habe ich so lange stillgeschwiegen, weil ich immer selbst nach Dresden zu kommen hoffte. Wenn ich Ihnen nicht auf jedes einzelne jetzt und in der Zukunft antworte, so sehen Sie mir das gütigst nach. Sie glauben kaum, wie schwer es einem wird mit der Zeit auszukommen, und in diesen Monaten regt sich in mir auch immer der Kompositionsdämon, und andere Verhältnisse trauriger und aufregender Art, von denen Sie vielleicht gehört haben, tragen eben auch nicht zur Ruhe bei. So gerne möchte ich über die letzteren Ihnen, der Sie mir immer so viel Teilnahme gezeigt, etwas Genaueres mitteilen, zumal jetzt, wo der böse Feind, der an meinem Namen und Ruf zu rütteln sich erfrecht, in Ihrer Nähe haust. Es wäre nicht in Tagen zu erzählen, was dieser Mann alles Unwürdiges und Gemeines unternommen, derselbe Mann, der früher mit derselben egoistischen Heftigkeit in bewundernder Ekstase über mich sprach. Ist doch der Mann überall als ein so charakterloser, und skandalsüchtiger bekannt, daß niemand mit ihm verkehrt. Aber schaden durch Verleumdung kann er freilich, und deshalb möchte ich gerade jetzt Ihr Wohlwollen für mich doppelt in Anspruch nehmen und Sie, wie alle mir und Klara freundlich gesinnten bitten, jenen Gerüchten, die so verbreitet, überall nachdrücklich zu begegnen und zu widersprechen. Die ganze Sache ist übrigens so klar und vor Augen liegend, daß auch nicht die entfernteste Besorgnis über ihren Ausgang unsererseits entstehen kann, wie denn auch das hiesige Apellationsgericht sich so freundlich für uns interessiert, daß wir auf ein baldiges Ende hoffen dürfen. Aber das Oberapellationsgericht arbeitet langsamer, und hier könnte nur durch persönliche Für-

[3]) Nicht identisch mit dem in Lexika als Juden geführten Karl Kaskel, Dresden (geb. 1866).

sprache gewirkt werden. Ist Ihnen, mein verehrtester Freund, nicht vielleicht einer der Räte, nicht vielleicht der Präsident selbst bekannt? Mit einer Bitte um Beschleunigung der dortigen Erkenntnisse täten Sie ein gutes Werk. Denn wie solch ein Zustand am Leben nagt, können Sie denken, und ich bewundere oft Klara und mich, daß wir noch nicht unterlegen sind. Können Sie irgend etwas für zwei Künstler tun, die sich um ihrer unsäglichen Leiden willen gewiß verdienten, so bin ich da ganz von Ihrer Menschenfreundlichkeit überzeugt.

Diese trüben Tage unterbrach vorgestern eine freundliche Nachricht. Die Philosophen in Jena haben mich durch ein sehr wertvolles Diplom zu ihrem Doktor gemacht, was ja immer erfreut und wäre man noch so romantisch. Geht es mir nur nicht wie Löwe in Stettin, dem, seitdem er sich Dr. nennt auf seinen Kompositionen, nicht recht Glückliches mehr gelingen will...

Wissen Sie etwas Sicheres über Liszt? Und wollten Sie wohl die Güte haben, beiliegende Zeilen, sobald Sie von seiner Ankunft gehört, an ihn zu befördern? Seine Ausgabe der Beethovenschen Symphonien muß man doch auch groß in seiner Art heißen.

Ihrer Frl. Schwester empfehlen Sie mich gütigst und sie möchte den alten Herrn ja nichts glauben und auf Klara und mich vertrauen. Da Klaras Aufenthalt jetzt so unbestimmt ist, so kann Ihre Frl. Schwester ihre Briefe an Klara vielleicht an mich adressiren.

Bald hoffe ich von Ihnen ein neues Wort zu hören und auch, daß Sie mir meine vertrauende Bitte, die ich eben aussprach, nicht ungünstig aufgenommen

Ihr
ergebenster
Robert Schumann."

An Kaskel wandte er sich nun erneut am 30. 8. 1844 (Briefbuch):

„Wegen Dedication an d. König v. Schweden." Da zunächst eine Antwort ausblieb, schrieb Schumann ungeduldig am 9. 9. 1844 an M. Kaskel, Dresden (Briefbuch): „bitte um Antwort, wann C. Kaskel zurück sein wird."

Consulat
des
Suède et de Norvège
dans le
Royaume de Saxe

„Ew. Wohlgebohren

sehr geehrte Zuschrift vom gestrigen Tage ergebenst beantwortend, ist der Herr Consul Carl Kaskel auf einige Zeit verreist. In betreff Ihrer Anfrage erlaube ich mir, Ihnen zu erwiedern, daß bei allen Dedicationen an den König von Schweden zuvor die Genehmigung in Stockholm eingeholt werden muß, Sie werden demnach am schnellsten zum Ziele kommen, wenn Sie sich sofort an den König von Schweden selbst wenden, diesfalsige Anfragen dürfen wir aber **nicht** befördern, sondern müssen direct gehen. Nach erhaltener Genehmigung Seiten S. M. wird dann das Consulat gern zur Beförderung etc. bereit sein.

Hochachtungsvoll
Ew. Wohlgebohren
ergebener
M. Schoene"

Dresden,
am 31. Aug: 1844

„Ew. Wohlgebohren

geehrte Zuschrift vom 8. ds. ergebenst beantwortend, bin ich bereits vor einigen Tagen wieder hier eingetroffen. Zu meinem aufrichtigen Bedauern muß ich Ihnen aber leider bestätigen, was Ihnen bereits in meiner Abwesenheit gemeldet wurde: daß es mir nehmlich auf das Strengste untersagt ist, Dedicationen, Briefe oder dergleichen auf amtlichem Wege an den König von Schweden zu befördern; — wenn nicht vorher S. M. der König die besondere Genehmigung dazu gegeben hat.

Achtungsvoll
Ew. Wohlgebohren
ergeben
C. Kaskel

Meinen herzlichen Gruß, geehrter Freund!

Dresden
am 10 Septb 1844"

Erst am 22. 11. 1846 griff Schumann seinen Plan wieder auf. Diesmal wandte er sich an Dr. Josephson, Leipzig (Briefbuch): „Wegen Dedication der Symphonie an den König von Schweden. Daß er mir deshalb nach Wien schreiben möge." Kurz darauf verließ er Dresden, ihm lag daran, daß ihn die Antwort ohne Verzögerung erreichte. Josephsons Äußerung ist nicht mehr zugänglich, aber am 30. 3. 1846 meldete sich Schumann wieder „mit dem Brief an Graf Lewenhaupt". Lewenhaupt, Stockholm, hat demnach das Anliegen dem König vorgetragen. Zwei Monate später empfängt Schumann diese ehrende Mitteilung:

„Monsieur,

Je suis chargé de Vous prévenir, Monsieur, que le Roi, mon auguste Souverain, a daigné Vous permettre, selon Votre désir, le Lui dédier la partition d'une symphonie par Vous composée, et que le Roi acceptera avec plaisir l'exemplaire de cette composition musicale que Vous désirez offrir à Sa Majesté. Si vous voulez me transmettre le dit ouvrage,

lorsqu'il sera imprimé, je le ferai parvenir à sa haute destination.
Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite consideration.
Berlin, le 3: juillet 1847
D'Ohsson
Ministre de Suède et de Norvège à la Cour de Prusse
A Monsieur Rob: Schumann, Compositeur à Dresde."

Im Briefbuch findet sich: „5. 12. 1847, D'Ohsson: mit Bitte, die Symphonie an den König zu befördern." Und am selben Tage: „S. M. der König vom Schweden: mit Dedication der Symphonie." D'Ohsson erwiderte erfreut:

„Monsieur,
J'ai reçu l'ordre de Sa Majesté le Roi de Suède et de Norvège, Mon auguste Souverain de Vous faire parvenir, Monsieur, une medaille d'or que Sa Majesté a daigné Vous anférer. Elle Vous sera remise par Mr. le Consul Kaskel. En m'acquittane d'une commission si agréable j'ai l'honneur de Vous offrir, Monsieur, l'àssurance de ma consideration très distinguée. —
Berlin le 1 Juin 1848 D'Ohsson"

Die auf meine Anregung seitens der Kgl. Schwedischen Gesandtschaft, Berlin, freundlicherweise angestellten Nachforschungen führten leider nicht zur Auffindung der festgestellten Schumann-Briefe. Weder das Schwedische Reichsarchiv, wo die älteren Akten des Ministeriums des Äußeren aufbewahrt werden, noch im Archiv des Reichsmarschallamtes, im Bernadotteschen Familienarchiv und Kgl. Ordensarchiv waren die Briefe zugänglich. Selbst in den Akten fehlt ein dienstlicher Vermerk über die vom König verliehene Medaille, die der Staatsminister Schumann angekündigt hat. Die Verleihung ist daher als ein rein persönlicher Freundschaftsakt anzusehen[4]. —

An den König von Belgien richtete Schumann am 20. 1. 1848, an den Prinzgemahl Albert, London, am 29. 3. 1845 eine Anfrage „wegen Zusendung der Peri". Für beide Daten, die im Briefbuch entdeckt wurden, fehlen die Dokumente. Nach anderen Aufzeichnungen ist sicher, daß Schumann in diesen Fällen **keine** Antwort erhalten hat. Das ist um so schwerwiegender, als der Meister an den Berliner englischen Gesandten, Graf J. F. Westmorland, am 10. 5. 1845 laut Briefbuch ein teures Prachtexemplar vom Klavierauszug der Peri geschickt hatte! Schumanns Nachfrage über das Schicksal der Bitte an den in London ansässigen Jugendfreund E. Prätorius am 2. 6. 1845 (Briefbuch) blieb ergebnislos. Ein Brief Prätorius' (Nr. 3081), der vielleicht den Gegenstand berührt haben könnte, fehlt in der Berliner Sammlung.

In anderen Briefen sind der russische Zar, der holländische Kronprinz öfters genannt. Es steht außer Zweifel, daß Schumann mit keinem anderen Landesherrn Schriftverkehr angeknüpft hat. Nur am Rande erwähnt sei seine Bekanntschaft mit dem Fürsten Kasimir Lubomirski, den er (Korrespondenz Nr. 3124 und 3155) einige Male auf Dresdener Spaziergängen begleitet hat. Für die Widmung des Quartetts an den Grafen Wielhorski, Petersburg, hatte sich der Baron Stieglitz, Dresden, am 20. 5. 1845 (Briefbuch) verwandt. Der Graf dankte mit seinem Bildnis, das Schumann in seiner Familienkassette aufbewahrte.

Damit schließt sich der Kreis jener eigenartigen königlichen und fürstlichen Begegnungen Schumanns. Seiner ordentlichen Lebensführung verdanken wir es, daß die wichtigsten Zeugnisse auf uns gekommen sind. Längst ist die geschichtliche Umwelt verblaßt.

Schumanns Briefe an den König sind nicht das Werk eines Zufalls, sondern entspringen einem besonderen psychologischen Motiv. Schon die Jugendfreunde schüttelten den Kopf über die selbstbewußten Reden, die der Heidelberger Student über Beethoven und Schubert führte. Emil Flechsig, der in seiner Studentenbude gehaust hat, schreibt in seinen Erinnerungen (erstveröffentlicht): „Was mir sehr bald an ihm auffiel: er war von der absoluten Gewißheit beherrscht, künftig ein berühmter Mann zu werden — worin berühmt, das war noch sehr unentschieden, aber berühmt unter allen Umständen ... denn das muß ich ihm zum Ruhme nachsagen: er war nicht nur der ehrgeizigste, sondern auch der fleißigste, unermüdlichste Mensch, den ich gekannt. Außer der wenigen Zeit, die er am Abend in einer Kneipe zubrachte, saß er den ganzen Tag vom frühen Morgen an über dem, was er eben vorhatte, und fast möchte ich dem Urteile Röllers ... zustimmen, daß er's zum großen Musiker gebracht hat, vielleicht weniger durch Genie als durch eiserne Willenskraft ..." Als 1838 Friedrich Wieck den „Träumer" lächerlich machte, schreibt Schumann entrüstet an Klara: „Dein Vater nennt mich phlegmatisch? Karneval und phlegmatisch! — Fis-moll-Sonate und phlegmatisch! — Liebe zu einem solchen Mädchen und phlegmatisch und das hörst Du ruhig an? Er spricht, ich habe sechs Wochen nichts in die Zeitung geschrieben — erstens ist das nicht wahr, zweitens, wäre es auch so, weiß er, was ich sonst gearbeitet habe; ... Ich habe bis jetzt an die achtzig Druckbogen eigener Gedanken in die Zeitschrift geliefert, die anderen Arbeiten der Redaction gar nicht mitgerechnet, habe nebenbei zehn große Compositionen in zwei Jahren fertiggebracht — Herzblut ist dabei — dabei täglich mehrere Stunden strenge Studien in Bach und Beethoven

---

[4]) Für den Hinweis sei Herrn Legationsrat E. von Post von der Schwedischen Gesandtschaft, Berlin, bestens gedankt.

und viel eigene gemacht — eine große Correspondenz, die oft sehr schwierig und ausführlich, pünktlich besorgt — bin ein junger Mann von 28 Jahren, ein Künstler raschen Blutes und trotzdem seit acht Jahren nicht über Sachsen hinausgekommen und stillgesessen — habe mein Geld zusammengenommen, kenne keine Ausgaben für Gelage, für Pferde, und gehe still meinen Weg nach Gohlis wie sonst — und dieser Fleiß, diese Einfachheit, diese Leistungen finden keine Anerkennung ...? Man möchte gern immer bescheiden sein, aber die Menschen lassen es schon gar nicht zu; also habe ich mich einmal selbst gelobt ..."

In einem unveröffentlichten Brief an Klara am 11. 3. 1839 findet sich: „Beinahe hätte ich es selbst nicht geglaubt, wieviel ich seit (noch nicht) zwei Jahren edirt und componirt — rechne einmal von den Etudes symphoniques (seit Juni 1837), weißt Du, daß das mit den Novelletten und der Sonate 87 Bogen gibt ... Liebe Klara, und wenn ich so ein Heft Kreisleriana geschrieben, dann bedarf ich auch der Ruhe; denn ich weiß am besten, wie es dann an meine Nerven geht. Zu einem Bettler, wie ihn vielleicht Dein Vater zum Schwiegersohn will, hat mich aber der Himmel nicht gemacht, und ich habe es auch nicht nötig, und wer nicht zufrieden ist mit dem, was ich nach Kräften geleistet, der mag es nun besser machen. Dein Vater erzählt noch überall von dem Aufsatz, den er in Nr. 1 und 2 der Zeitung 1834 geliefert ... Seit dem bin ich schon über 100 Berge weg, und werde ich da viele Worte darüber machen ... Auch über meine häusliche Ordnung nur ein paar Worte ... Von solchen Tugenden mache ich gar kein großes Aufhebens, die besitzt jeder Jude."

Oft hat sich Schumann über diese „jüdische" Sonderbegabung lustig gemacht. Betriebsame Kaufleute musterte er kritisch und wußte, daß er doch auch auf diesem Gebiet zehnmal klüger und korrekter war. Klara schreibt er am Ostermontag 1839 (erstveröffentlicht):

„Apropos, ich habe einen Triumph gehabt neulich. Wer tritt herein? Haslinger, ich war drei Monate lang nicht bei ihm im Laden, mit dem Brief von Liszt, — ist ganz Liebenswürdig- und Freundlichkeit — beklagt sich aber über die Herren, die an seinem Anzeiger schreiben und die er ehestens zum T. [Teufel] jagen wolle — sagt dann, daß er wohl geneigt wäre, die Zeitung zu übernehmen, wenn ich sie im Ausland redigieren wolle und — als ich ihm sagte, daß wir noch später darüber sprechen wollten, daß ich ihm eine Summe angeben solle, die er nur für Besprechungen seiner guten Verlagsartikel zahlen wolle — das letztere schlug ich natürlich rundum ab — aber ich kann ihn gut leiden, diesen Haslinger, weil er so ein virtuoser Kaufmann, so fix und fertig mit allem gleich ist — Und wart' nur, sind wir nur einmal zusammen in Wien, wie wir sie sämtlich unter den Pantoffel bekommen wollen. Und von Liszt hoffe ich gewiß, daß er hier für mich tut ... Sei doch so gut, und ein paar Zeilen an Nanny nach Leipzig zu schicken, daß sie mir die Briefe zurückgibt, die Du ihr in [der] Vorwoche gegeben; ich habe sie einmal alle und freue mich, wie es immer reicher anschwillt. Verzeih' mir nur die schweren Kosten, die ich Dir so oft durch Mitschicken anderer Briefe verursache, aber ich muß Deine Liebe zu mir durch solche Briefe manchmal begießen (wie ein Blumenflor), damit sie immer hübsch frisch bleibe und dufte. — ‚Ein höchst eitler Mensch, dieser Mr. R. Schumann' nicht wahr?"

Dieses Machtgefühl, das sich bis in die geheimsten Regungen seiner Briefe an die Braut verfolgen läßt, zeichnet auch seine staatspolitischen Anschauungen aus. Viele seiner Gedanken berühren sich mit Beethovens heroischem Lebensbegriff und aristokratischem Herrenstandpunkt.

In seinem noch nicht veröffentlichten Heidelberger Studententagebuch, dem er den wunderlichen Titel „Hottentottiana" (1829) gab, findet sich der Satz: „Wenn alle pst, Ruhe, Silentium schreien, so ist der Lärm ebenso groß, als der, welcher verboten werden sollte. Darum ist Demokratie in Deutschland Unsinn, denn alle möchten eine Rolle spielen, und das ist von jeher uns eigen gewesen." Die Reden seiner Weggenossen überhörte er kritisch auf Ehrlichkeit und „Wahrheit" ihrer politischen Leidenschaft. An den befreundeten Kattunfabrikanten Kurrer in Zwickau, der schon mit Schumanns Vater gut bekannt war, schrieb er 1828: „Ach du mein Gott — wer wird denn einmal unseren europäischen Augiasstall wenigstens von den abhorrenten Pfaffen und Papsttum reinigen?" Napoleons Bild hing in der Studentenbude. Die weitschweifigen, blutrünstigen Memoiren manches aus Hofdiensten emporgekommenen französischen Revolutionärs hat er aufmerksam gelesen. Jean Pauls Stimmungsschwelgerei fand da ihren Ausgleich. Sein Geist entflammte an den Feldzügen Julius Cäsars, ein angeborener Sinn für Vergangenheit, der ihm von Vaters Seite mitgegeben war, kam hier zur Betätigung.

Während Schumann manche Bitte eines kleinen Dorfschulmeisters, der Abonnent seiner Zeitschrift war, gewissenhaft erfüllt hat, richtete sich sein Blick immer auf die machtvollen Gestalter der Geschichte, in deren Taten er eine bestimmte Idee vom Führertum verwirklicht sah, die seine ganze Lebensanschauung durchzieht. Jean Pauls „hohe Menschen" verehrte er, manches verwandte Motiv entnahm er Hebbels Tragödien und hat es im Alltag gesucht. Und so waren auch die Zeichen der Zuneigung, die er vom deutschen und schwedischen König empfing, einem großen Gedanken dienstbar.

Die ältesten Jagdfanfaren

Von **Georg Schünemann**, Berlin

Fanfaren gehören zum Weidwerk wie Signale zum Heer. Sie werden geübt und gebraucht ohne besondere Aufzeichnung und Anweisung. Oft ist es verboten, Rufe und Kommandos Unbefugten mitzuteilen oder Fremde in die Geheimnisse der zunftmäßigen Erlernung der Fanfaren einzuweihen. Wir hören von der Kunst und dem Ruhm der Trompeter und Heerpauker alter Zeiten, lesen von dem Brauchtum der Jäger mit ihren Hornsignalen, aber nur selten finden wir Notierungen und auch dann nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten. Um so interessanter ist ein Gedicht von Hardoyn de Fontaines Guérin, das, aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts überliefert, Art und Form der ältesten Jagdfanfaren beschreibt. „Le trésor de Vaucrie“ — so heißt das mit reichen Bildern geschmückte Buch, das Jér. Pichon 1855 in Paris neu herausgegeben hat — ist ein ausführliches Schulwerk für die Hornrufe der Jäger. Als seinen Lehrer rühmt Hardoyn den ausgezeichneten Jägermeister Guillaume du Pont:

> Voir ainsi que je le apris
> De mon grant maistre et mon acteur
> Qui de cest art est droit docteur,
> C'est Guillaume du Pont, le non
> Duquel bien loing va le renon
> Pour la science que maint prise
> Qui est en ce livre couprise.

Die Aufzeichnung geht auf alte Überlieferung zurück und lehrt die Art, wie der Jäger die Signale zu rechter Zeit und in der rechten Form blasen soll, um von allen Jagdfreunden und Mitjägern gleich verstanden zu werden. Zu diesem Zweck werden für jedes Signal die Anweisungen in Schrift, Bild und Notenaufzeichnung gegeben.

Das alte Jagdhorn war ein kleines Instrument, aus Tierhorn oder häufiger aus Metall angefertigt. Bei besonders hochgestellten Herren wurden sogar Hörner aus Silber und Gold, vielfach auch aus Elfenbein hergestellt. Alle diese Instrumente hatten kein besonderes Mundstück. Ein flaches Abglätten des Ansatzes oder ein breiterer Rand mußte für die Mundstücke genügen. Auch auf den Bildern unseres trésor finden wir nicht die geringste Andeutung eines Mundstückes. Dagegen besaß das Horn Beschläge, durch die das Schulterband gezogen wurde. Über die linke Schulter geschlagen wurde das Jagdhorn an der rechten Hüfte getragen.

Ohne besonderes Mundstück und bei weiter Mensur konnte das Jagdhorn nicht viel hergeben. Nach unserm Lehrmeister wurde überhaupt nur ein einziger Ton gebraucht. Der Schwerpunkt mußte demnach auf der Rhythmik liegen, die auch heute noch den Charakter der Signale bestimmt. Nach dem Brauch der Zeit muß Hardoyn seine musikalische Gelehrsamkeit durch Vergleiche und Parallelen unter Beweis stellen. Er berichtet also von den sechs Silben, die die gesamte Musik bestimmen:

> Six nottes par lesquelles sont
> Fais tous les chans que chantres font,
> Soit pour l'église, ou pourquérole,
> En harpe, en rotte ou en viole.

Diese Solmisationssilben Guidos (ut re mi fa sol la), die für jeden Gesang und für Harfe, Rotta und Viola gebraucht werden, sollen auch für die Hörner eine entsprechende Zahl von Rhythmen ergeben. Es werden also 6 Metren gebildet, und zwar:

1. Le mot Sengle
2. Le mot Demi-double-de-chemin
3. Le mot Double-de-chemin
4. Le mot Double-de-chasse
5. Le mot Long
6. Le mot Chasse ou n d'apel tenant

Eine Erklärung der 6 mot wird nicht gegeben, doch läßt sich aus Bild und Beschreibung der Wert der einzelnen Rufe bestimmen. Nach Analogie der alten Spruchbänder werden die Töne, die aus dem Schallbecher des Horns herauskommen, auf einem Ton- oder besser: Rhythmenband aufgeschrieben. Es begegnen 6 Formen, die der Mensuralnotation nachgebildet sind: die schwarze Quadratnote, die doppelt so lange und die leere mit ihren gemeinsamen Verbindungen. Da die Grundform die einfache Zählzeit darstellt, muß die volle Quadratnote mit einer Viertelnote, die doppelte mit einer halben übertragen werden. Die leeren Noten, die „double de chemin“ mit 4 und die „Demi-double“ mit 2 Kästchen entsprechen 4 und 2 Achtelnoten. Das gesamte aus den Bildern ersichtliche Material läßt sich so ordnen:

Sengle ■ = ♩ (brevis)

Long ■■ = 𝅗𝅥 (longa)

Demi double de chemin = □□ = ♪ ♪ (semibrevis)

Double de chemin □□□□ = ♪ ♪ ♪ ♪ (semibrevis)

Double de chasse = ■□□ = ♩ ♪ ♪ (daktylus)

d'apel tenant ■□□■■ = ♪ ♪ ♪ 𝅗𝅥 (tribrachys-longa)

Nach diesem Schlüssel können alle Signale leicht übertragen werden, z. B. die Cornure de chemin

Aufbruch:
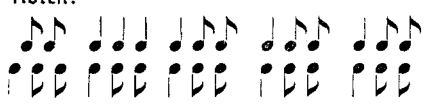
Das Signal besteht aus 4 „Posten“, charakteristisch sind die beiden Achtelposten zwischen kurzen und langen „Dreiern“. Die Cornure d'Esemblé lautet: Zusammenkunft:

Die Cornure de Queste heißt:
Auf die Fährte bringen:
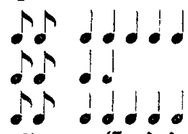
Das zugehörige Bild wird im Text erklärt, ebenso der Hornruf. Beim Cornure de Chasse heißt es zum Schluß:

Ce doivent tous bons veneurs faire
Et puis bien poursnir l'afaire
De la chasse, pour plainnement
Véoir de chiens abatement.
Un demi-double: trois mos sengles,
Et trois doubles-de-chasse sengles
D'un trait, puis cinq mos chascun double
Dont ceste ystoire oste le trouble.
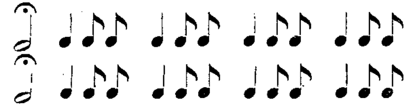
In Noten:



Die Cornure de requeste, das Wiederaufspüren des Wildes, klingt:

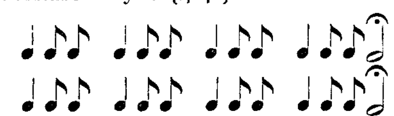


Die Cornure de l'eauve (Jagd durch Wasser):
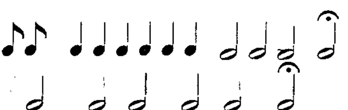


Die Cornure de relais (Ermatten des Wildes):

Die Cornure d'ayde (Hilfe):
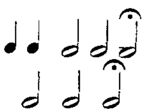


Die Cornure de prise (Beute):

Die Cornure de retraite (Rückkehr):



Die Cornure d'appel de Chiens (Appell der Hunde):



Die Cornure d'appel de Gans (Aufruf der Leute):



Aus den Beispielen hört man deutlich den Zusammenklang zwischen Signal und Bewegung heraus: das frische Aufbrechen zur Jagd, das die Achtelposten bestimmen, das vorsichtige Aufspüren des Wildes mit den beiden behutsamen Achteln, das sich beim Wiederaufspüren wiederholt, und das ruhige Zusammenkommen mit den gemächlichen Halben. Frisch und mitreißend klingen die daktylischen Posten bei der Jagd, der Verfolgung durch das Wasser und dem Ruf nach Beistand. Am glücklichsten rufen die Achtelposten bei der Beute, es ist ein einziges Jubeln in lustigen Hornstößen. Rückkehr und Abschluß der Jagd verklingen in mählich langsamer werdenden Rufen.

Die Erklärung der Bilder und Rufe in den begleitenden Versen zeigt, daß alle Signale auf Erfahrung und langer Geschichte beruhen. Sind sie auch auf einen Ton abgestellt, so sind doch ihre Rhythmen so einprägsam und ausdrucksbestimmt, daß sie allen Jagdteilnehmern kundtun, wie es mit der Jagd steht und wo Hilfe gebraucht wird. Als Zeugnis früher Jagdmusik und -freude besitzen die Signale mit ihren hübschen Bildern und Erklärungen eine Bedeutung, die weit über den ursprünglichen Zweck der Handschrift hinausgehen. Sie geben Kunde von einer Gebrauchsmusik, von der wir bei gelehrten Musikschriftstellern sonst nichts erfahren und beweisen, daß auch auf einfachen Instrumenten so frisch und lebendig musiziert werden konnte, wie es Jäger und Krieger brauchten.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Ein Bläserquartett in F von Rossini bietet den beteiligten Instrumenten Flöte, Klarinette, Horn und Fagott virtuose Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer Eigenart. Es ist eine unterhaltsame Musik, die einen eigenen Charakter besitzt. Die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker vollbringt ein Bravourstück im sauberen Vortrag des originellen Werkes, das zudem allen akustischen Eigenheiten der Schallplatte sehr entgegenkommt.
(Electrola DA 4483/84.)

Aus J. S. Bachs „Musikalischem Opfer" spielt das Wiesbadener „Collegium musicum" drei Kanons. Das Bemühen um eine stilechte Wiedergabe wird hier mit einer Lebendigkeit des Vortrags vereinigt, die dieser herrlichen Musik neue Hörerkreise erschließen kann. Die Herausgabe solcher Platten ist eine kulturelle Tat.
(Telefunken E 3082.)

Klarheit bis in die letzte Stimme der Partitur ist das besondere Merkmal von H. von Karajans Wiedergabe des Vorspiels zum 3. Akt der „Meistersinger". Die Kapelle der Berliner Staatsoper ist dabei das vollkommene Werkzeug für die Erfüllung der Forderungen Wagners. Es gibt da nicht den gewohnten romantischen Mischklang, aber in der Empfindung des Ganzen lebt der Geist des Werkes. Die Aufnahme überzeugt!
(Grammophon LM 67527.)

Das Orchester des Deutschen Opernhauses unter Leitung von Fritz Lehmann bietet Lortzings „Zar-und-Zimmermann"-Ouvertüre in einer lebendigen, sorgfältig ausgearbeiteten Wiedergabe. Eins der schönsten Werke der deutschen Ouvertürenliteratur liegt damit in einer würdigen Neuaufnahme vor.
(Odeon O-7931.)

Franz Lehár hat eine Ouvertüre zur „Lustigen Witwe" neu komponiert, die sich als ein melodienreiches Meisterwerk der leichten Muse zweifellos einen festen Platz erobern wird. Lehár selbst dirigiert die Ouvertüre mit den Wiener Philharmonikern, deren besondere Vorzüge — die Kultur der Streicher, die rhythmische Grazie und die vorbildliche klangliche Ausgeglichenheit — sich hier in schönster Weise bewähren.
(Electrola DB 5579.)

Paul Linckes „Frau Luna" ist von Otto Dobrindt und dem Orchester des Deutschen Opernhauses mit einem ansprechenden Potpourri auf einer großen Platte festgehalten worden.
(Odeon O-7932.)

„Mondnacht" von Schumann und „La Pastorella" von Schubert werden von dem hohen Sopran Lea Piltti mit schöner Tongebung und guter Gestaltung vorgetragen.
(Electrola EG 7093.)

Als ein Meister des Liedgesanges bewährt sich wiederum Gerhard Hüsch mit den Gesängen des Harfners in Schuberts Vertonung. Die Anlage der Lieder, der musikalische Aufbau sind so, daß der geistige Gehalt voll ausgeschöpft wird. Mit Hanns Udo Müller am Flügel wird eine überwältigende Wirkung erzielt. „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" ist von einheitlichster Stimmung erfüllt — erschütternd, wie man das Lied nur zu selten hört.
(Electrola DB 5524.)

Aus Bachs h-moll-Messe singt der Kirchenchor der Wilhelmer Kirche in Straßburg das „Sanctus" und „Et incarnatus". Eine ideale Akustik unterstreicht noch die saubere Leistung von Chor und Orchester.
(Odeon O-7719.)

Helge Roswaenges Vielseitigkeit zeigt sich erneut an der Vereinigung von „Holde Aida" und der großen Lenski-Arie aus Tschaikowskys „Eugen Onegin" auf einer Platte. Bei Verdi ist alles voller Leuchtkraft — und dank der Beachtung der originalen Vortragsanweisungen frei von allem Schema im Vortrag. Bei Tschaikowsky herrscht verhaltene Leidenschaft — eine andere Welt ist hier musikalisch gefaßt.
(Electrola DB 5580.)

Die Wärme des Stimmklanges und die Gefühlstiefe des Vortrages machen zwei Schubert-Lieder in der Wiedergabe Karl Schmitt-Walters („Der Neugierige", „Ungeduld") zu kleinen Kostbarkeiten der Schallplatte, zumal die meisterhafte Begleitung Michael Raucheisens den Eindruck noch rundet.
(Telefunken A 10144.)

Den auffallend in den Hintergrund getretenen Liedmeister Robert Franz bringt Margarete Klose in Erinnerung. „Im Herbst" und „Mutter, o sing mich zur Ruh" werden in dem verinnerlichten Vortrag der stimmgewaltigen Altistin zu nachhaltigen Erlebnissen. Raucheisens vollendetes Klavierspiel unterstreicht die Wirkung.
(Electrola DB 4482.)

Der Opernquerschnitt — gewissermaßen ein Potpourri mit Gesang — ist im allgemeinen eine durchaus anfechtbare Form der Aneinanderreihung beliebter Stücke. Trotzdem scheint vorläufig der

käufergeschmack so stark darauf eingestellt zu sein, daß die Firmen nicht darauf verzichten wollen. Arthur Grüber mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses widmet sich einem Querschnitt aus Flotows „Martha", wobei ihn Stimmen unterschiedlicher Qualität unterstützen (Clara Ebers, Jakob Sabel, Erika Koch, Wilhelm Lang). Man hat künstlerisch und technisch viel Mühe an die Aufnahme gewandt. (Odeon O-7930.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Neue Noten

Alte und neue Spielbüchlein und zeitgenössische Vortragsmusik für Klavier

Der Verlag Schott bietet dem Klavierpädagogen in einer neuen Reihe: „Spielbüchlein für Klavier" willkommene Handreichungen zur lebendigen Gestaltung des Einzel- und Gruppenunterrichts. Franz Ludwig hat aus dem bekannten „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach" die leichtesten Stücke ausgewählt, unter sorgsamer Wahrung der Originalgestalt einige Spielhilfen hinzugefügt (dynamische Anweisungen, Fingersätze, Artikulationszeichen, Ornamentausführungen) und damit ein wertvolles Lernbuch für die Jugend bereitgestellt. Der gleichen Absicht entspricht Heinz Schüngeler mit der Auswahl der leichtesten Stücke aus dem „Notenbuch für Wolfgang", das Leopold Mozart seinem Sohne zum siebenten Namenstage schenkte. Die ursprüngliche Anordnung nach Suiten, die den Schüler mit den gebräuchlichsten Tonarten vertraut machen sollte, ließ der Herausgeber unbeachtet, da sie für den heutigen Unterricht ohne Bedeutung ist und es nur darauf ankam, die leichtesten und schönsten Tänze und Stücke in abwechslungsreicher und anregender Folge für den Gebrauch in Unterricht und Haus zusammenzustellen.

Das „Notenbüchlein des Johann Kaspar Ferd. Fischer" enthält Stücke aus einem handschriftlichen Notenbuch, das der Herausgeber Franz Ludwig in der Piaristenbibliothek zu Schlackenwerth a. d. Eger auffand, wo J. K. F. Fischer, der Kapellmeister des Markgrafen Ludwig von Baden, in den Jahren 1692—1716 wirkte, als der markgräfliche Hof wegen der Kriegsläufte nach diesem Egerstädtchen verlegt wurde. Auch die Stücke dieses Spielbüchleins, die der Herausgeber originalgetreu mit einigen spieltechnisch zweckmäßigen Zusätzen wiedergibt, sind trefflich geeignet, die Jugend zu lustvollem Musizieren anzuregen und sie mit dem Stil der altklassischen Klavierkunst bekanntzumachen.

Ähnliches Spielgut bieten „Zwo Stücke für vier Hände" von Ernst Wilhelm Wolf (Herzoglich Weimarischer Kapellmeister und Lehrer der Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar) und Wilhelm Friedrich Ernst Bach (letzter männlicher Nachkomme der Bachschen Familie, Cembalist im Dienst der Königin Luise und Lehrer ihrer Söhne). In diesen Stücken, die Alfred Kreutz nach einem Erstdruck von 1784 und nach einer Handschrift der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin zusammenstellt, findet man die Stilelemente der Ph.-E.-Bach-Schule mit denjenigen der Wiener Klassik zu einer organischen Einheit verschmolzen. Ihre Veröffentlichung ist besonders zu begrüßen, da sie zu den besten Werken der nicht übermäßig reichen vierhändigen Literatur der Klassik gehören.

In die Klangwelt des Altmeisters Haydn führt eine von Kurt Hermann herausgegebene „Sammlung leichter Klavierstücke von Joseph Haydn" ein, die eine Anzahl charakteristischer Kleinformen umfaßt (Menuetto, Andante, Allegro usf.). Man sucht vergeblich nach einer genauen Quellenangabe.

Unter dem Titel „Fröhlich laßt uns musizieren" geben Heinz Kaestner und Helmut Spittler ein neues Spielbuch für den Gruppenunterricht mit Klavier zu drei und vier Händen (auch für Klavier und Melodieinstrumente) heraus. Es enthält Kanons, Lieder, Tänze und Märsche, die in mannigfaltigster Besetzung musiziert werden können, entweder auf dem Klavier allein zu drei oder vier Händen oder jeweils mit Blockflöte, Violine, Bratsche, Cello, Triangel oder Singstimmen zusammen. Die Literatur für den neuzeitlichen Gruppenunterricht wird durch dieses Büchlein um einen wertvollen Beitrag bereichert. Der rein technischen Übung dient der „Neue Gradus ad Parnassum" (Edition Schott 2770), in dem Heinz Schüngeler die Hauptetüden des Clementischen Meisterwerkes durch Übungen von Czerny, Louis Köhler und eigene Beiträge ergänzt, um den Errungenschaften der romantischen Klaviertechnik Genüge zu tun und ein für die Neuzeit geeignetes Studienwerk zu schaffen. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß sich alle genannten Veröffentlichungen des Schott-Verlages durch geschmackvolle Ausstattung und vorzügliche Druckanordnung auszeichnen.

Echte, landschaftsgebundene Volksmusik tönt uns aus den „Appenzeller Volkstänzen" entgegen, die Carl Aeschbacher in der Reihe „Volk musiziert" vorlegt (Werkreihe des Kulturamts der Reichsjugendführung in Verbindung mit

der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", herausgegeben von Reinhold Heyden, Nagels Verlag, Hannover-Leipzig). Die Klavierbearbeitung ist so angelegt, daß sie am Klavier allein oder zusammen mit einem Melodieinstrument erklingen kann.

Während Aeschbacher auf Wahrung des ursprünglichen Klanges bedacht ist, gibt Max Jobst seinen „Duggendorfer Tänzen" einen mehr kunstmäßigen Zuschnitt, wobei einige chromatische Durchgänge fast abwegig anmuten. Trotzdem lebt auch in diesen Tänzen etwas von dem Geist urwüchsigen und knorrigen Bauerntums.

„Heimatkunst" in persönlich-eigengeprägter Ausdrucksformung übermittelt uns Otto Siegl in einer Sammlung „Aus der bergischen Heimat", zehn Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit, op. 111 (Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Es sind kleine, von apartem Reiz erfüllte Stimmungsbilder, deren Charakter bereits durch die Überschriften und durch hübsche, dem Notendruck beigegebene Bleistiftskizzen des Komponisten gekennzeichnet wird: Unser bergisches Häuschen, Alte Wasserburg, Tanz der Holzschuhe, Hohe Birke, Ländler, Im Grünen, In der Kapelle, Kleines Lied, Fröhliche Wanderung, Impromptu.

Von der gleichen Idee ausgehend, doch wieder aus seiner Welt heraus, schreibt der Schweizer Heinrich Sutermeister eine Folge von acht kleinen Stücken für Klavier: „Bergsommer" (Edition Schott 2881). Auch in ihnen lebt etwas von Griegscher Art und Gestaltung neu auf, obwohl sich im Technischen und Klanglichen eine ganz andere Haltung bemerkbar macht. Da der Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten entgegenstehen, werden diese „Bilder aus der alpenländischen Bergwelt" nicht nur von den Pianisten, sondern auch von den Hausmusikfreunden als dankbares Spielgut willkommen geheißen werden.

In nordische Bezirke versetzt uns ein Intermezzo „Torrek" des Isländers Jón Leifs (Kistner & Siegel). In seiner weitausgreifenden, von herber Eigenwilligkeit getragenen Klanglichkeit stellt es an Spieler und Hörer beträchtliche Ansprüche.

In eine andere, mehr formalen Prinzipien zugewandte Richtung weisen „Sechs Präludien und Fugen für Klavier" von Paul von Klenau (Universal-Edition). Immerhin macht sich auch in ihnen das Bestreben nach einer Verschmelzung von romantischem Geist und neuer Sachlichkeit geltend. Die von dem Komponisten propagierte „tonale Zwölftontechnik" tritt auch bei diesen Stücken in entscheidendem Maße als formbildende Kraft hervor. Trotzdem bleibt die Logik des besonderen kompositionellen Verfahrens anfechtbar.

Erich Schütze.

Das Musikleben der Gegenwart

Tag der deutschen Hausmusik 1940

Es ist ein schönes Zeugnis für den Lebens- und Kulturwillen des deutschen Volkes, daß es sich inmitten bewegter Kriegstage mit unverminderter Begeisterung die Pflege der Kunst angelegen sein läßt. Ausstellungen, Theater und Konzerte bewahren ihre Anziehungskraft wie in Friedenszeiten. Auch im häuslichen Kreise wird weiter musiziert, wenn auch der Hausmusik noch immer nicht die Bedeutung beigemessen wird, die ihr erfahrungsgemäß zuerkannt werden muß. Diese Wertschätzung vor aller Öffentlichkeit zum Ausdruck zu bringen, soll auch diesmal Leitgedanke des Tages der deutschen Hausmusik am 19. November sein.

Alles, was die Haus- und Familiengemeinschaft betrifft, erhält ja gerade in unserer Zeit verstärkte Geltung. Von der wichtigen Funktion der Familie als Urzelle eines gesunden Volkslebens und Staatsaufbaues ist man heute überzeugt. In der Lebensgemeinschaft des Hauses kann sich der Einzelne dem hohen Sinn der Kunst weit inniger hingeben, als ihm dies in anderer Umgebung möglich wäre. Deshalb verspricht man sich gerade von dem Erstarken der häuslichen Musikpflege eine zunehmende Besserung und Erneuerung des gesamten übrigen Musiklebens. Die Musik muß dem Menschen wieder zur Herzenssache werden. In der eigenen Betätigung kann sie ihm eine Quelle immerwährender, ungetrübter Freude und Befriedigung sein.

Zahlreich sind die Möglichkeiten, die dem häuslichen Musizieren offenstehen: Einzel- und mehrstimmiges Singen, solistisches und gruppenweises Instrumentenspiel, verschiedenartigste Verteilung und Besetzung, Heranziehung von Volksinstrumenten aller Art usf. An wertvoller Literatur besteht kein Mangel. Zahlreiche Neuausgaben leichter klassischer und romantischer Stücke und gediegene Musik aus älterer Zeit stehen zur Verfügung. Aber auch die zeitgenössischen Tonsetzer sorgen in ausgedehntem Maße für die Bereitstellung von Werken, die den Erfordernissen des häuslichen Musizierens entsprechen. Hier ist ein unmittelbarer Anreiz für die Ausübenden geboten: sich in den Geist einer zeitnahen, neue Perspektiven eröffnenden Kunst einzuleben und damit teilzuhaben an dem großen Entwicklungsprozeß geschichtlichen Werdens.

Der Hausmusiktag soll nur eine Krönung der durch das ganze Jahr hindurch zu betreibenden

Werbung und Pflege darstellen. Hier setzen sich alle beteiligten Stellen unter Führung der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer für die Förderung der Haus- und volksmusikalischen Bestrebungen ein. Zahlreiche Veranstaltungen werden wiederum die Augen des ganzen Volkes auf die wichtige Stellung der Hausmusik innerhalb unseres Kulturlebens lenken. Durch sorgfältig zusammengestellte Vortragsfolgen soll jedermann der Sinn und Zweck gediegener Hausmusikpflege erschlossen werden.

Der „Tag der deutschen Hausmusik" wird seine Früchte tragen, wenn es überall in den Häusern wieder singt und klingt, und die Freude am musikalischen Tun weitergetragen wird in Schule, Verband, Betrieb und Volk. Dann wird der großen Idee gedient, für die heute unsere Kämpfer an der Front ihr Leben hingeben: der Behauptung, Erhaltung und Sicherung unseres deutschvölkischen Erbes.

Zweites Leipziger Bruckner-Fest

Wiederholt hat Leipzig in der Bruckner-Bewegung eine entscheidende Rolle gespielt. Hier wies 1884 Arthur Nikisch als erster in Deutschland auf den Sinfoniker Bruckner hin, hier brach der Leipziger Riedel-Verein frühzeitig dem Brucknerschen Chorschaffen eine Bahn, und wiederum war es Nikisch, der hier im Gewandhaus 1919/20 erstmalig die Brucknerschen Sinfonien in geschlossenem Zyklus vorführte. In der Gegenwart findet durch die 1934 gegründete Leipziger Bruckner-Gemeinschaft und den hier ansässigen Musikwissenschaftlichen Verlag die Bruckner-Bewegung in Leipzig zwei gewichtige Stützen. So waren alle Voraussetzungen gegeben, um — mitten im Kriege! — eine so bedeutsame kulturelle Tat wie das Zweite Leipziger Bruckner-Fest durchzuführen, das die Leipziger Bruckner-Gemeinschaft in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", dem Gewandhaus und dem Reichssender Leipzig auf breitester Basis veranstaltete.

Ein umfassender Querschnitt durch Bruckners Schaffen — teilweise unter Miteinbeziehung von Werken anderer geistesverwandter Tonschöpfer — wurde in vier Tagen vermittelt. Das erste Gewandhauskonzert, das mit in den Rahmen des Festes gestellt war, begann traditionsgemäß mit Bach (drittes Brandenburgisches Konzert), dem Beethovens c-moll-Klavierkonzert, von Eduard Erdmann meisterlich gespielt, folgte. Darauf ließ Hermann Abendroth mit dem prachtvoll musizierenden Gewandhausorchester die fünfte (B-dur) Sinfonie von Bruckner, selbstverständlich in Originalfassung ohne alle verfälschenden Zutaten, in überwältigender Größe und Inbrunst erstehen. Zwei weitere Veranstaltungen galten dem Kirchenmusiker Bruckner. Der Riedel-Verein unter der bewährten Führung von Prof. Max Ludwig, dem Vorsitzenden der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft, brachte in der Thomaskirche die f-moll-Messe und den hymnischen 150. Psalm zu eindringlichem und glanzvollem Erklingen, unterstützt aufs beste von trefflichen Solisten (Anna Maria Augenstein, Dorothea Schröder, Paul Reinecke, Reinhold Gerhardt) und dem verstärkten Leipziger Kammerorchester. Eine Motette in der Universitätskirche brachte die von der Kantorei des Landeskonservatoriums unter Johann Nepomuk David mit weihevoller Schönheit gesungenen vier Gradualien für gemischten Chor, ferner ein nach Brucknerschen Improvisationsskizzen von Franz Philipp ergänztes Orgelpräludium und Fuge und schließlich den mit staunenswerter kontrapunktischer Kunst und Kühnheit geformten „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner", von Johann Nepomuk David, für dessen Wiedergabe Universitätsorganist Dr. Heinrich Fleischer und ein neunköpfiges Blasorchester ihr bedeutendes Können einsetzten.

Dieses Bruckner-Fest lüftete auch in der erstmaligen Studienaufführung des Finalefragments zur 9. Sinfonie den Schleier, der das Schicksal dieses Werkes umgibt. Wir wissen, daß der Tod dem Meister die Feder aus der Hand nahm, ehe der vierte Satz vollendet war. Das Finale war aber bis auf die Schlußkoda bereits skizzenhaft konzipiert, ja die erste Themenaufstellung von 218 Takten in Partitur fast fertig ausgeführt. In einer von Dr. Fritz Oeser pietätvoll besorgten Einrichtung wurde dieses Bruchstück zum Erklingen gebracht als Ausnahmedarbietung, wie sie eben nur der Rahmen eines solchen Festes rechtfertigt. Hans Weisbach leitete nach einführenden Worten diese Studienaufführung und vermittelte dann mit dem Großen Orchester des Reichssenders Leipzig in tiefergreifender Art die neunte Sinfonie in der uns von Bruckner hinterlassenen Form, die wohl als sein letztes Vermächtnis anzusehen ist.

Weiteren Einblick in die geistige Werkstatt des Meisters bot die Morgenfeier im Landeskonservatorium, wo zwei Trioentwürfe zum Scherzo der 9. Sinfonie vorgeführt wurden. Armin Knab hat unter Verzicht auf

Orchesterfarben die Brucknerschen Skizzen (F-dur, Fis-dur) für Streichquintett eingerichtet in getreuer Wahrung der musikalischen Substanz. Die kurzen Stücke — beide auf einem behaglich-melodischen Bratschensolo aufgebaut — gefielen in der Wiedergabe durch das Strub-Quartett so, daß sie sofort wiederholt werden mußten. In einem aufschlußreichen Vortrag würdigte dann Dr. Erich Schwebsch (Dresden) Anton Bruckner in seiner musikgeschichtlichen Stellung am Ausgang des 19. Jahrhunderts und als den Erfüller einer neuen sinfonischen Form, die sich nicht im Spiel, sondern im Kämpfen und Ringen um die letzten Dinge erschöpfe. Eine über alle Maßen schöne Aufführung des Streichquintetts in der nur wenige Veränderungen aufweisenden Originalfassung durch das Strub-Quartett (Max Strub, Hermann Hubl, Hermann Hirschfelder, Hans Münch-Holland, an der zweiten Bratsche Emil Seiler) gab den Ausklang der Feier.

Einen glanzvollen Höhepunkt des Festes bildete schließlich das Konzert der Sächsischen Staatskapelle unter Dr. Karl Böhm im Gewandhaus. Der durchschlagende Erfolg, den die Künstler schon mit Mozarts „Haffner"-Sinfonie D-dur (mit Menuett) errangen, wurde noch überboten durch die Wirkung der in Originalfassung gespielten vierten (romantischen) Sinfonie Es-dur von Bruckner. Die ideale Spielkultur dieses Meisterorchesters und die überragende Dirigentenpersönlichkeit Böhms schufen künstlerische Eindrücke von höchster Schönheit und bezwingender Gewalt. Begeisterte Kundgebungen für das Gastorchester und seinen Dirigenten waren der Dank für den denkwürdiger und erhebenden Abschluß dieses Festes, das uns erneut die Weite und Tiefe dieser erhabenen Kunst offenbart und unsere Kenntnis über den Menschen und Künstler Bruckner in vielem bereichert hat. Wilhelm Jung.

Scarlatti-Woche in Siena

In Deutschland — und kaum anders in Italien — ist der Name Domenico Scarlatti dank der Wirksamkeit der Klavierspieler und -lehrer als der eines in die Geschichte der Klaviersonate und -technik gewichtig eingreifenden Meisters ein fester Begriff. Dagegen ist die Kenntnis eines kleinen Teils des Schaffens seines noch bedeutenderen und fruchtbareren Vaters Alessandro, des gewichtigsten Vertreters der neapolitanischen Schule, auf den engen Kreis der Sondergelehrten beschränkt. Und wie viele selbst von diesen werden je eine Oper des Meisters gesehen und gehört haben? Auch in seinem Vaterlande ist dazu u. W. in neuerer Zeit nur selten Gelegenheit gewesen, zumal da es dort ausschließlich „historische Musikfeste" bis vor kurzem überhaupt noch nicht gab und man sich in diesem Betracht auf vereinzelte Wiedergaben von Werken anderer italienischer Altmeister bei den Festen in Venedig und Florenz angewiesen sah. Dabei besteht gerade im gegenwärtigen Italien zwischen dem Umfang musikwissenschaftlicher Bestrebungen und der Anzahl musikgeschichtlicher Vorführungen ein offensichtliches Mißverhältnis; denn mit staatlicher und privater Beihilfe sind jetzt erstaunlich viele Hände, darunter Tonsetzer und praktische Musiker vom Range Casellas, Malipieros, Molinaris, Perinellos usw., am Werk, die alten nationalen Meister durch Erst- und Neuausgaben zu erschließen. Jenen Mißstand kräftig mit abzuhelfen, scheint die Seneser Musikwoche berufen zu sein — ein im vorigen Jahr erstmals veranstaltetes Fest, nach denen in Verona, Venedig, Florenz und Perugia eine neue regelmäßige Musiktagung. Seit neun Jahren besteht in Siena eine Accademia Musicale Chiginana, die der Graf Guido Saracini erhält und zu der er seinen schönen Palazzo bereitgestellt hat. In Verbindung mit jenem Ausbildungsinstitut, in welchem junge Künstler und Musikerziehe die letzte Weihe erhalten, sollen solche Musikfeste immer nur einem einzigen altitalienischen Meister, einer einzigen Familie oder Schule gewidmet sein. So war das vorjährige nach Vivaldi, das heurige nach dem Geschlecht der Scarlatti benannt.

Am meisten berücksichtigt sah man natürlich das Schaffen der berühmtesten Familienmitglieder Alessandro (1660—1725) und Domenico (1685—1757), während von dessen älterem Bruder Pietro (1679—1750) und seinem 1777 in Wien verstorbenen Sohn Giuseppe nur je ein Werk im Plan stand. Den Höhepunkt der ganzen Tagung bildete Alessandros komische Oper „Der Triumph der Ehre oder der reumütige Lüdrian". Wie edel die Melodieführung in den drei Arien und Ensemblesätzen, wie wohllautend die Harmonik, welche Charakteristik des Ausdrucks, der alle Grade vom fein Komischen bis zum Rührenden und Ergreifenden umfaßt! Das kostbare Werk vermag mindestens neben Händels Opern zu bestehen. Alessandros Einfluß auf den mitteldeutschen Meister, der um 1708 mit ihm und Domenico freundschaftlichen Verkehr hatte, ist in der Musik ja auch unverkennbar. Die Mitwirkenden erfreuten durch eine gepflegte Wiedergabe, die der Revision Virgilio Mortaris folgte. Von Antonio Guarnieri am Dirigentenpult und S. A. Luciani auf der Bühne sorgsam betreut, ging die Oper in Virgilio Marchis Bildern mit einem Aufgebot von Einzelkräften, von denen der Ausländer die meisten nicht einmal dem Namen nach kannte, zum großen Entzücken des ausverkauften Hauses an zwei Abenden mit bedeutendem Erfolg in Szene. Von Ales-

sandro hörte man ferner: Solokantaten, Arien — darunter zwei reizvolle Nummern aus der Serenata „Die Jahreszeiten" —, Opernbruchstücke, zwei musikantische Concerti grossi, Kammermusik u. dgl. Abgesehen von einer beträchtlichen Anzahl Sonaten für Orgel und für Cembalo, deren Wiedergabe man dem Organisten Vignanelli und den Cembalisten Eta Harich-Schneider (Berlin) und Ruggero Gerlin verdankte, wurden von Domenico gehört: ein „Stabat mater", das teilweise wundervoll eingegeben ist und trotz dramatischer Wesenszüge bis auf Palestrina zurückweist, einige Arien mit Cembalo sowie gleichfalls eine „Jahreszeiten-Serenata", eine groß angelegte Gelegenheitsmusik (für vier Einzelstimmen, welche den Frühling, Sommer, Herbst und Winter darstellen, Chor und Orchester) von schöner Gesamtwirkung. Den meisten Zuhörern war die Bekanntschaft mit Domenico Scarlatti als Gesangstondichter eine große Überraschung. Domenicos Bruder Pietro stand im Plan mit einer Arie aus der Oper „Clitarco", die auf väterlichem Boden gewachsen ist, sein Neffe Giuseppe, der zuletzt in Wien wirkte, mit der Sinfonia und einem Marsch aus der Oper „Caio Mario"; von diesen zwei Nummern wirkte die Sinfonia (Ouvertüre) wegen ihrer frischen Musizierart am anziehendsten. An ihr fällt ein betont beteiligter Trompetenpart von virtuosem Satze auf, der bereits an Bachs einschlägige Musik erinnert; es handelt sich dabei um einen der frühesten nachweisbaren Versuche der Eingliederung eines Blechblasinstruments ins Orchester.

Die künstlerische Leitung mit dem Akademiedirektor Alfredo Casella an der Spitze hatte sich zum Gelingen der Tagung erlesener Mitwirkender versichert; außer den bereits Genannten seien nur die bei den Konzerten hervortretenden in Bausch und Bogen mit Namen erwähnt: von Gesangskräften die Damen Anzellotti, Danco, Fiorenza, Cavaretti, Bagni, Sciuto und Maria Urban sowie Herr de Signore, dann die Geiger Maria Sequi und Ferruccio Scaglia der Flötist Tassinari; an Körperschaften der kleine Chor der Königlichen Akademie von Santa Cecilia aus Rom, die Unione Corale Senese und ein wohl vorwiegend aus Studierenden der Accademia Musicale Chigiana bestehendes Orchester, endlich die Festdirigenten Casella, Sanzogno und — vor seinem römischen Chor — Bonaventura Somma. Als Hör- und Schaustätten dienten der hübsche kleine Konzertsaal des Palazzo Chigi Saracini, die Universitätsaula und das Teatro della R. Accademia di Rozzi.

Man wünscht diesem intimsten und lehrreichsten aller italienischen Musikfeste in der malerischsten aller Binnenstädte des Landes noch viele Nachfahren; denn es hat in diesen zwei Jahren nicht nur seine Daseinsberechtigung bewiesen, sondern gehört bereits zu den wichtigsten und stilvollsten tonkünstlerischen Ereignissen der Halbinsel.

Max Unger.

Lortzings „Hans Sachs"

Eine erfolgreiche Neufassung in Nürnberg

Wenn einem Bühnenwerk bei seiner Wiedererweckung aus einem 100jährigen Dornröschenschlaf ein Publikumserfolg von solchen Ausmaßen, wie er eben dem Lortzingschen „Hans Sachs" zuteil wurde, beschieden ist, so müssen es schon Gründe ganz besonderer Art gewesen sein, die der Lebensfähigkeit des Werkes im Wege waren. Es stand über diesen „Hans Sachs" schon bei seiner Geburt ein Unstern: Er wurde zur „4. Sekularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst" 1840 in Leipzig uraufgeführt und war damit für alle Zeiten mit dem Stigma des Gelegenheitswerkes gezeichnet. Die „Meistersinger" haben dann diesem unglückseligen Musenkind Lortzings vollends das Lebenslicht ausgeblasen. Wir wissen längst, wie weit das Wagnersche Werk dem „Hans Sachs" Lortzings verpflichtet ist. Es fand hier schon die Figur des Beckmessers, die heitere Nebenhandlung David - Magdalene, die Gestalten der Ratsherren, den Wettgesang, die Festwiese und eine Reihe anderer Züge bis in Einzelheiten vorgebildet. Dabei mag die Möglichkeit nicht abgeleugnet werden, daß die gemeinsame stoffliche Vorlage, das dramatische Gedicht „Hans Sachs" von Deinhardstein, die dramatische Phantasiekraft der beiden Meister in vielen Punkten nach der gleichen Richtung gedrängt hat. Man möchte den „Hans Sachs" so recht als kleine Bühnenausgabe der „Meistersinger" hinstellen, womit Wert und Lebensfähigkeit der Nürnberger Neufassung von vorneherein sichergestellt wäre. In der Musik des „Hans Sachs" (die gewiß nicht überall die sprudelnde Melodiefrische des „Zar" oder „Wildschütz" erreicht) lebt echter Buffogeist, vor allem in den feingesetzten Ensemblesätzen. Ein wahres Kabinettstück ist beispielsweise das Nonett des zweiten Aktes! Aber auch die Chöre und Finali verfehlen ihre Wirkung nicht.

Die beiden Bearbeiter sind behutsam ans Werk gegangen. Der dramatische Aufbau des Buches wurde gestrafft, die für moderne Begriffe etwas weit ausholenden Dialoge gekürzt und sprachlich überarbeitet und ein szenischer Rahmen geschaffen, den auch kleinere Bühnen verwirklichen können. Zugunsten des großen dramatischen Krescendos, das vor allem den 3. Akt kennzeichnet, wurden einige musikalisch belanglose Nummern ausgeschieden und an anderen Stellen, die einer Verbreiterung und Vertiefung bedurften, einige neue Stücke (aus anderen vergessenen Lortzing-Opern entnom-

men) eingefügt. Diese musikalische „Blutübertragung" ist ohne Wunden und Nähte gelungen. Die entscheidende Tat dieser Nürnberger Neufassung bleibt aber fraglos die Einfügung des von Lortzing nachkomponierten Schlußfinales (das der Lortzing-Forscher Kruse auffinden konnte), das der Oper eine imposante Schlußkraft sichert.
Dieser Neubearbeitung war dieser Tage in Nürnberg ein nicht alltäglicher Uraufführungserfolg beschieden. Die Inszenierung Willy Hankes wird ohne Zweifel auch den weiteren Aufführungen die normative Grundrichtung geben. Dr. Max Loy gab der Aufführung als musikalischer Sachwalter ein mitreißendes Brio. Die ersten Kräfte unserer Oper waren eingesetzt: Heinz Daniel in der Titelrolle, Else Böttcher als Kunigunde, Max Kerner als erster Merker, E. Junker als Kordula, W. Hoffmann als Lehrbube und — um bei den Hauptrollen zu bleiben — Julius Brombacher als Ratsherr Hesse. Als ein Meisterstück dekorativer Bühnenkunst wurde der von Heinz Grete nach historischen Vorlagen entworfene Rathaussaal, der dem wechselvollen Geschehen des 3. und 5. Bildes eine ungemein farbfrohe Einrahmung gab, mit einem spontanen Beifallssturm bedacht. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird dieser neuerstandene Lortzingsche „Hans Sachs" rasch seinen festen Platz im Spielopernrepertoire der deutschen Bühnen finden.

Willy Spilling.

Musikstadt Prag

Die Deutschen Philharmoniker unter neuer Führung

Im Schutze der im Protektorat Böhmen und Mähren wieder aufgerichteten Reichsmacht hat auch das Deutsche Philharmonische Orchester in Prag als Träger deutscher Musikkultur vielfältige Aufgaben zu erfüllen. Sein Wirken vollzieht sich in dem Scheinwerferlicht einer Öffentlichkeit, die durch die naheliegenden Vergleiche mit der nicht weniger volkstümlichen tschechischen Philharmonie von vornherein die höchsten Anforderungen stellt. Dieses Nebeneinander vollzieht sich in einem ritterlichen Kampf der Leistungen ohne politisch gefärbte Begleitmusik. Das Deutsche Philharmonische Orchester ist aus dem Theaterorchester des im Jahre 1888 eröffneten „Neuen Deutschen Theaters" hervorgegangen. Während der Septemberkrise 1938 mußte die Bühne nach fünfzigjähriger wechselvoller Tätigkeit die Pforten schließen. Nach der endgültigen Befreiung des Sudetenlandes wanderte das Orchester nach Reichenberg ab, wo es den Stamm der Sudetendeutschen Philharmonie stellte, um dann nach dem Umschwung im März 1939 nach Prag zurückzukehren. Die schweren Opfer, die die Musiker in ihrem jahrelangen Kampf auf sich nehmen mußten, waren nicht umsonst gebracht.
Das Reich sicherte seinen Bestand und gab ihm nach einem kurzen Interregnum des Kapellmeisters Dr. Wartisch, der nach Kattowitz ging, in Generalmusikdirektor Joseph Keilberth einen Dirigenten, der dem Orchester schon in der kurzen Zeit seines Wirkens das Gesicht seiner Persönlichkeit aufprägte. Wieder einmal zeigte sich, daß das Können eines Orchesters auf Gedeih und Verderb mit seinem musikalischen Führer verbunden ist. Keilberth, der frühere GMD. der badischen Landeshauptstadt Karlsruhe, ist ein Musiker, der zu proben versteht und in den Proben das Orchester erzieht. In den Konzerten braucht er keine Kraft an Nebensächliches zu verschwenden. Ruhig und sicher, in überlegener geistiger Sammlung, spannt er den Bogen einer dem Werke hingebend dienenden Interpretation. Gleich im ersten Konzert brachte Keilberth neben Haydns 4. Sinfonie (Die Uhr) und Beethovens c-moll-Sinfonie mit Karl Höllers Passacaglia und Fuge über ein Frescobaldi-Thema das Werk eines jungen zeitgenössischen Komponisten, dem später noch Fidelio F. Finke und Hermann Sutermeister mit neuen Werken folgen werden. Im zweiten Sinfoniekonzert spielte Wilh. Backhaus das d-moll-Konzert von Johannes Brahms, klassisch zu preisen in der klangschönen Wiedergabe des die Gipfel der Virtuosität „spielend" meisternden Soloparts, und Keilberth baute im selben Geiste der dienenden Werktreue Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller zu atemraubenden dynamischen Steigerungen. Der begeisterte Dank der Zuhörer, die das große Opernhaus bis auf den letzten Platz füllten, konnte nicht herzlicher sein. Friedrich W. Herzog.

Franz-Philipp-Feier in Karlsruhe

Aus Anlaß des 50. Geburtstages des bekannten oberrheinischen Komponisten veranstaltete die badische Gauhauptstadt eine dreitägige Franz-Philipp-Feier. Das kompositorische Lebenswerk des Meisters, welcher nunmehr seit mehr als einem Jahrzehnt als Direktor der Staatl. Hochschule für Musik in Karlsruhe auch auf dem Gebiete der Musikerziehung einen bedeutenden Ruf innehat, umfaßt Klaviermusik, Lieder, Kammermusik, A-cappella-Chöre sowie große, monumentale Chorschöpfungen.
Franz Philipps Schaffen fußt einerseits auf dem schlichten, volkstümlichen Lied, anderseits ist es aber das große hymnische Format, welches in gigantischem Ausmaß und kunstvoller, meisterhafter Beherrschung der Polyphonie gerade seine jüngsten Chorwerke kennzeichnet. Immer aber ist es die für den Süddeutschen charakteristische Singfreudigkeit und tieferfühlte Klanglichkeit, die den Ausdruck seiner Tonsprache bestimmen.
Der erste Abend der Franz-Philipp-Feier brachte neben ge-

haltvollen, feinsinnig erdachten und von Sofie Höpfel geschmackvoll und eindringlich vermittelten Liedergruppen einige der bekanntesten A-cappella-Chöre. Als künstlerisches Ereignis von besonderer Bedeutung durfte dann die Karlsruher Erstaufführung der aus gläubigem Herzen gestalteten Volkskantate „Ewiges Volk" gewertet werden. Es will schon etwas bedeuten, wenn es trotz des Krieges möglich war, über 1100 Mitwirkende zu vereinigen, um dieses neueste Chorwerk des Komponisten in einer machtvollen Aufführung zu großartiger Wirkung zu bringen. Der aus mehreren Einzelchören zusammengesetzte Massenchor in Verbindung mit der Badischen Staatskapelle hatte in Fritz Kölble als musikalischem Leiter einen zuverlässigen, die komplizierte Partitur sicher beherrschenden Führer. Vor der Volkskantate erklang unter der Stabführung des Komponisten das sinfonische Vorspiel zu Burtes „Simson" für Orchester und Orgel. Außerdem gelangten im Rahmen dieses Festkonzertes die vier Kriegslieder für Bariton und Orchester durch Herrn Prof. Johannes Willy zum Vortrage. Der letzte Abend wies dann wieder Lieder und Kammermusik auf, wobei die Uraufführung eines Zyklus von Burte-Liedern in der vollendeten Ausdeutung und Wiedergabe von Prof. Johannes Willy und Else Sihler besonders starkem Interesse begegneten.

Neben den bekannten und geschätzten Ausbildungslehrkräften der Staatl. Hochschule für Musik hatten die für die Franz-Philipp-Feier gastweise zugezogenen Künstler an dem großen Erfolg der Veranstaltungen entscheidenden Anteil.

Konzert

Berliner Konzerte

Eine äußerst beifällig aufgenommene Ehrung brachten Wilhelm Furtwängler und das Philharmonische Orchester dem 80jährigen E. N. von Reznicek durch die Aufführung seiner „Chamisso-Variationen" dar. Dieses Orchesterwerk, komponiert auf Chamissos „Tragische Geschichte" von einem, dem der Zopf hinten hing, ist in seiner geistvollen Arbeit, der glänzenden, mit Überraschungseffekten nicht sparenden Instrumentation und der formalen Sicherheit typisch für das Instrumentalschaffen des Meisters, das man weit mehr in unseren Konzertsälen eingebürgert sehen möchte. Furtwängler ließ dem wirkungsvollen Stück eine ausgezeichnete Wiedergabe zuteil werden, deren Erfolg den greisen Meister mehrmals auf das Podium brachte. Beethovens Pastoralsinfonie in der nun schon klassischen Deutung durch Furtwängler und die Philharmoniker und Schumanns Cellokonzert, von Enrico Mainardi mit allem Adel seines Tones und überlegener Virtuosität gespielt, rundeten den gehaltvollen Abend ab.

Ein anderes Gesicht trug das Sonderkonzert der Philharmoniker, bei dem nach längerer Pause Carl Schuricht wieder dirigierte. Es war ein Sinfoniekonzert der Gegensätze, gipfelnd in der vielbesprochenen „Alpensinfonie" von Richard Strauß, bei der sich Dirigent und Orchester als Klangzauberer erwiesen. Eine Uraufführung, die sinfonische Dichtung „Hamlet" von Boris Blacher[1]) fügte dem Bild des eigenwilligen Komponisten keine neuen Züge hinzu. Auch die zweite Neuheit, die Erstaufführung des Trautonium-konzerts von Harald Genzmer wirft mancherlei Probleme auf. Immerhin war es aufschlußreich, das „universelle elektrische Melodieinstrument" mit einer Originalkomposition von Genzmer und gespielt von dem ebenso wie der Komponist als Pionier des neuen Instrumentes verdienten Oskar Sala in Verbindung mit dem Orchester zu hören. Bemerkenswert bleibt die klangliche Vielgestaltigkeit, in der zweifellos die Hauptmöglichkeiten des Trautoniums beruhen. Der Abend, der Ansprüche an die Hörer stellte, fand starken Beifall.

Eine volkstümliche Note gab Karl Böhm seinem Konzert mit dem Philharmonischen Orchester. Böhm bringt nicht nur die äußere Geste, sondern auch die gestaltende Überzeugungskraft für die balladeske Dramatik Wagners in der Holländer-Ouvertüre und die Klanggewalt Tschaikowskys in seiner 4. Sinfonie mit. Der starke Temperamentsakzent, der sein Dirigieren auszeichnet, führte im Verein mit dem meisterhaften Spiel des Orchesters namentlich bei der Schicksalssinfonie des großen Russen zu Steigerungen von geballter musikalischer Ausdruckskraft, die ihren Eindruck auf die Hörer nicht verfehlte. Für Beethovens Es-dur-Klavierkonzert setzte sich Winfried Wolf mit bewährtem Können ein.

Für die Berliner Konzertgemeinde war ein Abend von besonderem Anreiz, der Fritz Zaun und sein Städtisches Orchester mit dem italienischen Meister Alfredo Casella zusammenführte. Casellas „Scarlattiana" geben dem Klavier und dem Orchester fast die gleichen Entfaltungsmöglichkeiten, und Zaun und seine Musiker spielten denn auch mit sichtlicher Freude den Orchesterpart, während der Komponist mit überlegener Bravour am Flügel und mit fein ziseliertem Spiel dem alten Barockmeister huldigte. Verdis Ouvertüre zur „Sizilianischen Vesper" und Tschaikowskys 5. Sinfonie bildeten die glänzend dargebotene sinfonische Beikost.

Das Leipziger Gewandhaus-Kammerorchester hat in Berlin schnell festen Boden gefaßt, wie der starke Besuch bei seinem Abend in der Singakademie bewies. Bach und Haydn wurden unter der straffen, energisch die Konturen betonenden Leitung von Paul Schmitz mit musikantischer Spielfreude dargeboten. Auch die „Sinfonischen Aphorismen" des Leipziger Komponisten Hans Stieber fanden dank ihrer reizvollen Klangkombinationen von oft improvisatorischem Charakter dankbaren Beifall. Karl Stiehlers Solospiel in Mozarts A-dur-Violinkonzert war ebenso durch imponierende technische Sicherheit wie durch eine ungewohnte, durchweg kraftgeballte Auffassung gekennzeichnet.

Auch in dieser Spielzeit setzt sich Florizel von Reuter hauptsächlich für die Violinsonaten von der Klassik bis zur Jetztzeit ein. In Gemeinschaft mit der anpassungsfähigen Pianistin Käthe Remann-Förste spielte er Schumann (d-moll-Sonate Werk 21), Schubert und Beethoven (Kreutzersonate) mit technischer Überlegenheit und geistig formender Kraft. Eine Kammermusikgemeinschaft, die sich um das Hauptinstrument der Blockflöte rankte, lernte man im Bechstein-Saal als berufenen Vermittler gehaltvollen Musizierens kennen. Zwei Zeitgenossen: Karl Marx mit Volksliedvariationen und Reinhard Schwarz-Schilling mit einer uraufgeführten, sichtlich an alten Vorbildern geschulten „Kleinen Kammermusik" wurden ebenso wie die aufgeführten alten Meister von den Spielern: Luise Balzer (Sopran), M. Rueß, F. Lemke (Blockflöte), W. Mayer (Oboe), J. Raba (Violine), K. Schwaller (Viola), H. Schonecke (Cello) und W. Herwig (Laute) in gepflegtem Ensemblespiel betreut.

Die beliebten und verdienten Nachwuchskonzerte im Meistersaal, die ausschließlich „Jungen Künstlern" vorbehalten sind, führten in Hildegard Fiedler (Klavier) und Lieselotte Weiske (Geige) zwei talentvolle Spielerinnen auf das Podium. Während sich die Pianistin jedoch noch allzusehr in virtuosem Ungestüm ergeht, zeigte sich die Geigerin schon mehr mit den Gesetzen einer ausgeglichenen Vortragskunst vertraut. Bei beiden Künstlerinnen scheinen weitere erfreuliche Entwicklungsmöglichkeiten gegeben. Gerhard Puchelt begleitete das nicht alltägliche Programm, das Seltenheiten wie die Konzertvariationen über eine Bellini-Cavatine von Clara Wieck und Max Regers Walzerimprovisationen über die „Schöne blaue Donau" brachte.

---

[1]) Boris Blacher ist neuerdings bei der Überprüfung seiner Abstammung als Mischling 2. Grades festgestellt worden.
Die Schriftleitung.

Ein Klavierabend des deutsch-russischen Pianisten Boris Kamtschatoff, der im Beethoven-Saal ein Programm überwiegend slawischer Herkunft spielte, ist bemerkenswert durch die Verbindung effektvoller Virtuosität und einer gleichsam bohrenden Inbrunst der Gestaltung. Da eine souveräne Technik dem Künstler breiten Spielraum zur Entfaltung seiner persönlichen Eigenart gibt, fand der fesselnde Abend starken Widerhall.

Die letzten Wochen standen zudem im Zeichen gehaltvoller Liedkunst. Frida Leider sang neben Schumann, Schubert und Wolf auch selten gehörte Lieder von Loewe mit dem gleichen Zauber des Organs und der beseelten, erwärmenden Ausdruckskraft, die sie seit Jahren den hochdramatischen Gestalten der Opernbühne gibt. —

Hans Hermann Nissen, der Münchner Kammersänger, schuf sich durch sein markiges, kraftvoll geführtes Baßorgan und seine sympathisch-gesunde Singart schnell Zugang zu den Herzen der Berliner. Bei beiden Künstlern war Michael Raucheisen der Meisterbegleiter. —

Ein Gewinn war die Bekanntschaft mit der Altistin Luise Richartz, die sich schnell in die vordere Reihe unserer Liedgestalterinnen gesungen hat. Ihr pastoser Alt von oft dramatischer Fülle wurde mit technischer Meisterschaft sowohl in der breit schwingenden Kantilene als auch im feingesponnenen Piano und mit echtem künstlerischen Erleben eingesetzt. Otto Volkmann begleitete sorgsam abwägend. — In der Philharmonie erfreute Erna Sack die Freunde ihrer Kunst mit einem Potpourri dankbarer Gesangsstücke, das sie mit den Silbertönen ihres Soprans und den Kunstgriffen des Ziergesanges reich ausstattete. — In den Zyklen von Dvořáks „Zigeunermelodien" und Wolfs „Italienischem Liederbuch" bewies Gerda Lammers, daß ihr Mezzosopran sich in schöner Aufwärtsentwicklung befindet. Die Stimme hat Wohlklang, Kraft und Fülle und wird auch gewisse Ausdrucksübersteigerungen und den Hang zu Forteakzenten zweifellos überwinden. Auch hier bewährte sich Gerhard Puchelt als geschmackvoller Begleiter. —

Hermann Killer.

Unter dem Protektorat der Nordischen Gesellschaft gab der isländische Tenor Einar Kristjansson einen Liederabend, bei dem er mit ansprechendem, klangvollem Organ neben Schubertschen und Wolfschen Gesängen mehrere Lieder ausländischer Herkunft sang. Der ausgesprochen lyrische Charakter seiner Stimme ermöglichte ihm die Herausarbeitung feinster Stimmungsunterschiede. Durch die Natürlichkeit und Wärme seines Vortrags gewann er sich schnell die Sympathien der Hörer. Ferdinand Leitner am Flügel war ihm ein verständnisvoller Helfer.

Charlotte Teichmann sucht die geringe Entfaltungsmöglichkeit ihrer Stimme durch lebendigen Vortrag und intensive Ausdrucksgebung auszugleichen, was ihr auch in weitem Maße gelingt. Zudem weiß sie eine Vortragsfolge zusammenzustellen, die sich durch interessante Reichhaltigkeit und weitreichende musikalische Ergiebigkeit auszeichnet. Weniger bekannte Lieder von Respighi und Hugo Rasch gaben ihr Gelegenheit, besondere Gestaltungsfähigkeiten zu offenbaren. Jan Koetsier begleitete anschmiegsam und sinnvoll.

Im Beethoven-Saal konzertierte der spanische Meistercellist Gaspar Cassado. Man bewunderte wieder seine überragende Gestaltungsfähigkeit, die sich in einem warm beseelten, modulationsreichen und geistvoll gestrafften Spiel kundgibt. Mit unnachahmlicher Einfühlungskraft ließ er, von Karl Willy Hammer am Flügel wirkungsvoll unterstützt, in gleicher Vollendung Händel, Beethoven und Brahms wie Schumann und Chopin den begeistert mitgehenden Zuhörern zum Erlebnis werden.

In der dritten „Stunde der Musik" sang einleitend die Sopranistin Marianne Brugger mit klangvoller und ansprechender Stimme (in der Höhe jedoch etwas unausgeglichen) eine Arie von Mozart und Lieder von Schubert. Gerhard Puchelt begleitete mit viel Verständnis und Takt. Max Strub (Violine) und Hellmut Hidegheti (Klavier) bewiesen ihre bewährte, überlegene Kunst an einem Händelschen und Mozartschen Sonatenwerk.

Rudolf Hauck, der bei der Verleihung des diesjährigen nationalen Musikpreises mit Zernick in die Endentscheidung rückte, gab im Beethoven-Saal seinen ersten Violinabend. Sein Spiel zeichnete sich durch Präzision und Klarheit, rege Aufgeschlossenheit und vertiefte Ausdrucksgebung aus. In vollendeter spielerischer Grazie erstanden beispielsweise einzelne Teile des Mozartschen Violinkonzertes G-dur, wozu wesentlich auch der immer sorgsam mitgestaltende Begleiter Waldemar von Vultée beitrug.

Das Strub-Quartett wählte für seinen ersten Beethoven-Abend drei Quartette, die aus verschiedenen Schaffensperioden des Meisters stammen und die deshalb auch eine voneinander abweichende charakterliche Haltung aufweisen. Diesen feinen Stilunterschieden wurde das Strub-Quartett wie immer in hervorragendem Maße gerecht und erweckte die tieferfühlten Formvorgänge zu volltönendem Leben. Die Hörerschaft war von der ausgezeichneten Harmonie des Zusammenspiels sichtlich beeindruckt und spendete reichen, herzlichen Beifall.

In idealer gegenseitiger Ergänzung und mit hinreißender zügiger Beschwingtheit gestalteten wieder einmal Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze Werke von Mozart, Schubert, César Franck und Karl Höller. Was für einen Reichtum an Klangabstufungen und Gefühlsschwingungen beide ihrem Instrument zu entlocken verstehen, zeigte sich vor allem bei der Uraufführung der Höllerschen „Musik für Violine und Klavier op. 27". Das Werk ist in seiner urwüchsigen Klanghaltung und spannungserfüllten Phantastik ein „echter Höller", der den Spielern ganz ungewöhnliche, aber auch recht dankbare Aufgaben stellt.

Erich Schütze.

Mit Gesängen von Gluck und Brahms bewies die Altistin Friedel Beckmann in der zweiten „Stunde der Musik" ihr ausgezeichnetes Können, von der Begleitkunst Michael Raucheisens meisterlich betreut. Neben der technischen Sicherheit, mit der die sympathische Künstlerin ihre schöne und ergiebige Stimme beherrscht, muß vor allem ihre stark verinnerlichte Vortragsgestaltung gerühmt werden, die bei den zahlreichen Hörern begeisterten Widerhall fand. — Winfried Wolf, der seine „Variationen über ein Thema von Poglietti für Klavier, opus 8a" erfolgreich zur Erstaufführung brachte, und Reinhard Wolf, dessen gepflegtes Bratschenspiel in einer Händel-Sonate zur Geltung kam, hatten die instrumentale Ausgestaltung der Vortragsfolge übernommen.

Im dritten Konzert der „Stunde der Musik" stellten der Geiger Max Strub und der Pianist Hellmut Hidegheti die Sopranistin Marianne Brugger vor. Mit einer anspruchsvollen Konzertarie von Mozart und vier Liedern von Schubert fand die Sängerin, deren klangvolle Stimme bei den Fortetönen der Höhe durch einen weicheren Tonansatz noch an Schönheit gewinnen würde, den anerkennenden Beifall der Hörer. Beschwingt und mit feinster Anpassung versah Gerhard Puchelt die Begleitung am Flügel. Professor Max Strub spielte mit überlegener Meisterschaft, von Hellmut Hidegheti trefflich unterstützt, die D-dur-Sonate für Violine und Klavier von Händel und die Sonate B-dur (KV. 454) von Mozart.

Das erste „Philharmonische Konzert", das Wilhelm Furtwängler mit einer zauberhaft romantischen Gestaltung der „Oberon"-Ouvertüre einleitete, bescherte der festlich gestimmten Hörergemeinde das bedeutsame Ereignis der Erstaufführung der „Sinfonie für großes Orchester op. 46" von Hans Pfitzner. Das dreiteilige, äußerst knapp gehaltene Werk gehört ohne Zweifel zu den geschlossensten und erfreulichsten Leistungen des zeitgenössischen musikalischen Schaffens. Die kraftvolle, lebensbejahende Grundhaltung wird sogleich von dem männlich-ritterlichen ersten Thema, dem Hauptgedanken des ganzen Werkes, festgelegt. Die formal sehr ausgewogene, durchsichtig und mit feinstem Klangsinn instrumentierte Komposition wurde von Furtwängler und seinem Orchester vollendet dargeboten. Eduard Erdmann spielte Chopins f-moll-Klavierkonzert mit überlegener Technik und wahrhaft poetischer Innerlichkeit. Mit der 6. Sinfonie von Tschaikowsky, die in der aufwühlenden Gestaltung Furtwänglers zu einem besonderen Erlebnis wurde, vollbrachten

die Philharmoniker wieder eine stürmisch bejubelte Meisterleistung.
Das Berliner Philharmonische Orchester begann unter Leitung von Eugen Jochum nun auch die Reihe seiner „10 Sinfoniekonzerte". In den beiden virtuos gehaltenen „Fantasiestücken für Orchester" von E. von Borck bilden heftige, oft bizarre Klangausbrüche und Partien von wohlklingender romantischer Gesanglichkeit stärkste Gegensätze. Mit überragender Meisterschaft gestaltete Wilhelm Kempff das Klavierkonzert in B-dur von Brahms, vollendet auch im Zusammenwirken mit dem Orchester, das mit der 5. Sinfonie von Beethoven den Abend erhebend ausklingen ließ.
Das vom Berliner Philharmonischen Orchester veranstaltete 2. Konzert ausländischer Dirigenten wurde für Hidemaro Konoye, dessen ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit durch zahlreiche Gastspiele in Oper und Konzert im deutschen Musikleben längst in hohem Ansehen steht, zu einem neuen glänzenden Erfolg. Schon die zu Beginn der vielseitigen Vortragsfolge mitreißend dargebotene Ouvertüre von Glinka ließ wieder die hohe Meisterschaft dieses sympathischen Dirigenten offenbar werden. Mit einer bewundernswerten, unfehlbar sicheren Einfühlung in den Geist der großen deutschen Musik schenkte er den beglückten Hörern das Erlebnis einer ungemein lebendigen und ausdrucksvollen Gestaltung von Beethovens 3. Sinfonie. Als Solist wurde Hans Beltz für eine technisch überlegene und leidenschaftlich empfundene Wiedergabe des Es-dur-Klavierkonzertes von Liszt lebhaft gefeiert. Die meisterliche Aufführung der anspruchsvollen „Tripelfuge op. 16 für großes Orchester" von K. v. Wolfurt, die dem anwesenden Komponisten verdiente Anerkennung brachte, bewies die enge Verbundenheit Konoyes auch mit dem zeitgenössischen deutschen Musikschaffen.
Unter dem Ehrenschutz des tschechischen Gesandten gab die tschechische Pianistin Viktoria Svihlíková einen Klavierabend, dessen vielseitige Vortragsfolge Werke von Cernohorski, Mozart, Schumann (Sinfonische Etüden op. 13) und tschechische Tanzkompositionen von Dvořák, Novák, Smetana und Stepán enthielt. Das glänzend-virtuose, ungemein kraftvoll zupackende Spiel der jungen Künstlerin, das aber der Gestaltung besinnlich-lyrischer Partien noch nicht gerecht wird, war an den Stellen dramatischer Steigerung und höchster Klangentfaltung von zwingender Wirkung.
Der spanische Bariton Celestino Sarobe konnte mit seinem Lieder- und Arienabend einen neuen großen Erfolg erringen. Die sehr ergiebige, technisch sicher geführte Stimme, deren metallischer Glanz stärkste dramatische Akzente ermöglicht, wird dank einer lebendigen und beseelten Vortragskunst den Opernarien von Händel, Gluck, Verdi, Rossini und Leoncavallo ebenso gerecht wie den Liedstilen eines Brahms oder Schubert oder den reizvollen Gesängen des Spaniers Obradors. Professor Michael Raucheisen begleitete mit vollendeter Meisterschaft.
Hans-Georg Görner hatte für das von der Propstei zu Berlin in der Marienkirche veranstaltete Orgelkonzert eine wohltuend geschlossene Vortragsfolge mit großen und berühmten Werken Johann Sebastian Bachs gewählt (Präludium und Tripelfuge in Es-dur, Präludium und Fuge in D-dur, Toccata und Fuge in d-moll, Fantasie und Fuge in g-moll, Passacaglia in c-moll). Mit klarer Spieltechnik, kraftvoller Registrierung und ruhigen Zeitmaßen betonte er die monumentale Größe dieser tiefsten Offenbarung aller Orgelkunst. Die für barocke Musik leider nicht sehr geeignete moderne Disposition der Orgel bewies einmal mehr, daß die polyphone Linienkunst Bachs eigentlich nur auf den noch erhaltenen kostbaren Barockorgeln oder den sehr geglückten modernen Nachbildungen ihre klangliche Erfüllung finden kann. Erwin Völsing.

In der KdDK. begann die Fachschaft Komponisten ihre verdienstlichen Kammermusikabende für diese Spielzeit. Den ansehnlichen Hörerkreis konnte Hugo Rasch begrüßen, der in seiner Ansprache mit Genugtuung hervorhob, daß die Einrichtung der Fachschaft sich schon seit fünf Jahren als Werbung für das zeitgenössische Schaffen bewährt hat. Ein bereits bekanntes Werk für zwei Klaviere von Johannes Günther, Introduktion, Passacaglia und Fuge, machte in exakter und klug gesteigerter Wiedergabe durch Walter Thiele und Erhard Michel den Anfang. Es schlägt keine neuen Pfade ein und entfaltet sich mehr nach der Seite des Harmonischen als des Formalen hin, gibt aber den Spielern dankbare Aufgaben. Noch unproblematischer die stark koloristischen Gesänge von Joseph Marx, die Horst Günther mit Wärme und stimmlicher Kultur vortrug. Als aus echter Musikantenphantasie geboren enthüllte sich das gefühlsstarke d-moll-Klavierquintett von Paul Juon, das E. Michel und das Fehse-Ensemble meisterten.
Einen der bedeutendsten spanischen Dirigenten und Pianisten lernte man in José Cubiles kennen, dessen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester ein überzeugender künstlerischer Erfolg wurde. Eine vitale, oft auch in Einzelzügen durch spielerische Anmut entzückende, dabei von tiefem Verstehen germanischen Kunstgeistes zeugende Darstellung von Mozarts Jupitersinfonie nahm sogleich für die federnde Stabführung des Gastes ein. Eine berauschende Instrumentalleistung am Schluß de Fallas pikante Ballettfantasie „Liebeszauber". Die solistische Souveränität des Spaniers feierte in Beethovens c-moll-Konzert Triumphe.
Mit herzlichstem Beifall ausgezeichnet begannen Fritz Zaun und sein zielklar erzogenes Städtisches Orchester ihre Sonntagsmittagskonzerte im Schillertheater. Wie bei den Sinfonieabenden war das Haus ausabonniert. Man hörte wieder von starkem Musizierschwung getragene und formal höchst klar disponierte Leistungen, die von dem Bestreben geleitet waren, ein ebenso schönes wie durchmodelliertes Klangbild zu schaffen. Der Stimmungsreichtum von Pfitzners Käthchen-Ouvertüre wurde farbig und gegensatzreich beschworen, Beethovens 8. Sinfonie begeisterte als vital durchblutete Klassik. Dazwischen gab es, mit E. von Telmanyi als virtuos geschmeidigem Solisten, ein liebenswürdiges Violinkonzert von Nielsen.
Wolfgang Sachse.

Leipzig: Mit zwei bedeutsamen künstlerischen Veranstaltungen setzte der Leipziger Musikwinter ein: dem Zweiten Leipziger Bruckner-Fest (über das wir an anderer Stelle berichten) ging unmittelbar voraus die „Leipziger Bach-Feier 1940". Damit hat das Städtische Kulturamt eine Neueinrichtung getroffen, die als regelmäßige Veranstaltung den Beginn einer jeden Spielzeit einleiten soll mit einer umfassenden Huldigung an den Geist des großen Thomaskantors. So hat sich nun neben den jahrzehntealten ehrwürdigen Traditionen der regelmäßigen Passions- und Weihnachtsaufführungen und der h-moll-Messe bereits eine neue Leipziger Bach-Tradition herausgebildet: die alljährliche geschlossene Aufführung sämtlicher Brandenburgischer Konzerte. An zwei Abenden im kleinen Saale des Gewandhauses gelangten diese Wunderwerke Bachschen Geistes und Bachscher Kunst in künstlerisch vollendeter und stiltreuer Ausführung zu Gehör. Durch Schaffung des Gewandhaus-Kammerorchesters ist Leipzig in der glücklichen Lage, einen Instrumentalkörper zu besitzen, der gerade diese zwischen Kammermusik und Sinfonik stehende Kunst in idealer Weise wiederzugeben imstande ist. Unter Leitung von GMD. Paul Schmitz boten die Künstler (teilweise mit Verwendung alter Originalinstrumente: Violine piccolo, Blockflöten, Gamben) ein prachtvolles, urlebendiges Musizieren. Ein besonderer Höhepunkt war das fünfte Konzert in D-dur, das Günther Ramin als Maestro al Cembalo leitete und das durch dessen meisterliches, durchgeistigtes Spiel und seine ausgezeichneten Partner (Violine: Kalki, Flöte: Bartuzat) zu einem tiefen Erlebnis wurde.
In der Thomaskirche boten die Thomaner unter Ramins Leitung eine ausgeglichene Wiedergabe der Motette „Jesu, meine Freude", zu der Hans Heintze an der Orgel mit Präludium und Fuge in e-moll in großzügiger Gestaltung eingeleitet hatte. Ein Abendkonzert in der Kirche brachte durch die Thomaner, das Gewandhausorchester und erster Solisten unter Ramin das in erhabener Größe dargestellte „Magnifikat" und zwei Kantaten. — Als Ausklang der Bach-Feier fand in den beschaulichen Räumen des „Hauses der Kultur" (Gohliser Schlößchen) eine hausmusikalische Stunde statt, bei

der Universitätsorganist Dr. Heinrich Fleischer auf den alten Instrumenten des Hauses (Cembalo, Clavichord, Hausorgel) mit kunstgeübter Hand und feinem Verständnis vor stark interessierten Hörern die Wunder der Bachschen Kleinkunst offenbarte.

Wilhelm Jung.

Potsdam: Mit einem Gastspiel des Dresdener Philharmonischen Orchesters wurde die von der Stadt Potsdam für diesen Winter geschaffene Reihe der „Potsdamer Konzerte“ festlich und glanzvoll eröffnet. Unter ihrem ständigen Leiter, dem urmusikantischen, großartig gestaltenden Mengelberg-Schüler Paul van Kempen, dessen vollendete Dirigierkunst stets von neuem begeistert, bewiesen die Dresdener Gäste mit Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“, Schumanns 4. Sinfonie in d-moll und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre ihre hochentwickelte Orchesterkultur. Vom Orchester vorbildlich begleitet, spielte der italienische Meistercellist Enrico Mainardi in höchster technischer Vollendung und wundervoll edel in der Tongebung das Cellokonzert in h-moll von Dvorak. Die sehr stattliche Hörergemeinde dankte mit herzlichem Beifall für das reiche und beglückende Erleben.

Erwin Völsing.

Zeitgeschichte

Die Uraufführung der „Variationen über ein altes Wiener Strophenlied“ für Koloratursopran von Werner Egk wurde in Breslau mit spontanem Beifall aufgenommen. Die Solistin, Kammersängerin Erna Berger, wird das neue Werk in diesem Herbst zunächst auch in Magdeburg singen.

Gerh. F. Wehle veröffentlicht soeben im N. Simrock-Verlag, Leipzig, ein zweibändiges Unterrichtswerk unter dem Titel „Neue Wege im Kompositionsunterricht; Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre in neuzeitlicher Beleuchtung (Elementarlehre)“. — Zu Weihnachten erscheint im Konrad-Triltsch-Verlag, Würzburg, eine Fortführung jenes Werkes als „Höhere Kompositionstechnik in neuzeitlicher Beleuchtung“ (2 Bde.).

Die Uraufführung der von Richard Strauß veranlaßten Neufassung seiner Oper „Guntram“ im Deutschen Nationaltheater in Weimar fand am 22. Oktober statt.

Das Nationalsozialistische Sinfonieorchester hat unter Leitung von GMD. Adam und StKM. Kloß im ersten Kriegsjahr 141 Konzerte in 23 Gauen Großdeutschlands gegeben.

Im Rahmen der großen italienischen Verdi-Gedenkfeiern wurden auf Anordnung des Stadtpräsidenten von Rom und des Ministers für Volkskultur die Festaufführungen des Königlichen Theaters vom 3. bis 31. Oktober d. J. durchgeführt. Im Spielplan standen: „Die sizilianische Vesper“, „Il Trovatore“, „Ein Maskenball“, „Othello“ und „Falstaff“. Die ersten Gesangskräfte des Landes wirkten mit. Die Eröffnungsvorstellung dirigierte Tullio Serafin. Die Wiedergaben sind gleichzeitig als Ersatz für den durch den Krieg bedingten Ausfall der Freilichtopern in den Caracalla-Thermen gedacht.

Kurt Hessenberg hat die Komposition eines Klavierkonzertes beendet. Ein Klavierkonzert von Helmut Degen wird von GMD. Herbert Albert in Stuttgart mit Udo Dammert als Solist am 4. November aus der Taufe gehoben. Auch in Budapest wird eine Aufführung vorbereitet.

Das Musikfest des Internationalen Tonsetzerrates, das für die zweite Hälfte des September d. J. in Neapel in Aussicht genommen war, ist wegen des Krieges auf das Jahr 1941 verschoben worden.

Gersters Oper „Enoch Arden“, die mit annähernd 90 Bühnen die meistaufgeführte ernste Oper der letzten Jahre ist, kommt auch in der neuen Spielzeit an einer Reihe von weiteren Bühnen zur Aufführung; zunächst in Köln, Nürnberg, Karlsruhe, Oldenburg und an der Volksoper in Berlin.

Prof. Wilhelm Stroß wird unter GMD. Elmendorff in Barcelona das Beethoven-Konzert spielen.

Nach dem Erfolg der „Böhmischen Musik“ von Sigfrid Walther Müller in der vergangenen Spielzeit sind auch für diesen Winter Aufführungen in Flensburg, Görlitz, Jena, Wiesbaden vorgesehen. S. W. Müllers neuestes Werk „Konzert für Flöte und Kammerorchester“ kommt am 18. November durch das Leipziger Kammerorchester unter Leitung von GMD. Schmitz im Gewandhaus zur Uraufführung.

Das Deutsche Nationaltheater Osnabrück (Intendant Curt E. Nuernberger) wurde eingeladen, im Oktober eine Anzahl von Gesamtgastspielen in Holland durchzuführen. Zur Aufführung gelangte zunächst die Johann Straußsche Operette „Der Zigeunerbaron“.

Das deutsche Nationaltheater Weimar kündigt für die kommende Spielzeit die Uraufführung der Oper „Das Herrenrecht“ von Wilhelm Stärk an.

Am 1. Oktober 1940 wurde an der Staatlichen Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg eine Opernschule eröffnet. Die Leitung hat Staatskapellmeister Meinhard von Zallinger. Das Fach „Dramatischer Unterricht“ wird von Kammersänger Heinrich Rehkämper betreut, während die gesangliche Ausbildung der Schüler in den Händen von Kammersängerin Felicie Hüni-Mihacsek und Vittorio Moratti liegt.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat Ernst Schliepe, Berlin, zum Referenten und Leiter der Fachschaft Solisten in der Reichsmusikkammer ernannt.

Die komische Oper „Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch ist vom Teatro alla Scala in Mailand zur Aufführung angenommen worden, wo das Werk im Laufe der gegenwärtigen Spielzeit seine Uraufführung in italienischer Sprache erleben wird.

Alfred von Ehrmann, dem vor zwei Jahren verstorbenen Brahms-Biographen und feinsinnigen Lyriker zu Ehren (der Jahrzehnte hindurch Mitarbeiter unserer Zeitschrift war), veranstaltete sein Sohn aus erster Ehe, Kapellmeister Dr. Richard Ehrmann in Wien, einen Erinnerungsabend, an dem Friedrich Speiser als vorzüglicher Sprecher ausgewählter Sonette und „Scherzi" mitwirkte, während Elsa Weigl-Pazeller und Professor Rudolf Malcher zusammen mit dem Sohne Ehrmanns Brahms und Hugo Wolf musizierten. Der stimmungsvollen Gedenkfeier wohnten namhafte Persönlichkeiten des Wiener Kunst- und Musiklebens bei.

Zum 50. Todestag des großen flamischen Komponisten César Franck bringt der Kölner Gürzenich-Chor unter Prof. Eugen Papst das Oratorium „Die Seligkeiten" im nächsten Gürzenich-Konzert zur Aufführung.

Der Reichssender Königsberg brachte im ersten Kriegsjahre die Originalfassungen der 4., 5., 6. und 8. Sinfonie von Anton Bruckner zur Aufführung. Die Originalfassung der 4. Sinfonie wurde vor kurzem in einem öffentlichen Konzert in einem Fliegerhorst mit großem Erfolg wiederholt. Die Leitung sämtlicher Konzerte hatte der musikalische Leiter des Senders, Wolfgang Brückner.

Die Altistin Gerty Molzen, die soeben von einer mehrwöchentlichen Tournee durch Deutsch-Polen und das Gouvernement zurückgekehrt ist, wurde für die f-moll-Messe von Bruckner in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und für ein Konzert in der Mozart-Gemeinde in Wien im November verpflichtet.

Der Pianist Otto A. Graef wurde zum 1. Oktober als Lehrer für Klavier an das Musische Gymnasium Frankfurt a. Main berufen.

Der Oberbürgermeister der Hauptstadt der Bewegung, Reichsleiter Karl Fiehler, hat in diesen Tagen dem Kapellmeister der Münchener Philharmoniker und Chorleiter des Philharmonischen Chores Adolf Mennerich „in Würdigung seiner künstlerischen Leistungen und in Anerkennung seiner Verdienste um die Gestaltung der Volkssinfoniekonzerte" die Dienstbezeichnung Städt. Musikdirektor verliehen.

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat Herrn Dr. Merten, dem ersten Kapellmeister des Reichssenders Leipzig und Leiter der Abteilung für musikalisch-akustische Grenzgebiete der Zentralleitung Technik der Reichsrundfunkgesellschaft, einen Lehrauftrag für angewandte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg im Breisgau erteilt. Gleichzeitig hat das neugegründete Institut für Rundfunkwissenschaft in Freiburg i. Br. (Ltg. Professor Dr. Roedermeyer) einen Forschungsauftrag an Herrn Dr. Merten vergeben.

Von Pfitzners kleiner Sinfonie (op. 44) steht — 11 Monate nach der Uraufführung — die 75. Aufführung bevor.

Prof. Hugo Distler, Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik in Stuttgart, wurde soeben als Nachfolger von Prof. Kurt Thomas, der als Leiter an das neuerrichtete Musische Gymnasium nach Frankfurt a. Main ging, an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin als Lehrer für Chorleitung, Tonsatz und Komposition sowie Orgelspiel berufen.

In Bamberg brachten die herkömmlichen Sommermusikveranstaltungen im festlichen Kaisersaal der Neuen Residenz „Musik um E. T. A. Hoffmann" mit Werken von Bach, Gluck, Mozart, Hoffmann neben verbindenden Worten des Dichters, die Erstaufführung dreier unbekannter Haydn-Sinfonien nach alten gestochenen Stimmen aus der Staatsbibliothek Bamberg und einen Karl-Höller-Abend. Höller ist Bamberger. Ausführende der Abende waren das Bamberger Sinfonieorchester, das Frankfurter Lenzewski-Quartett, Karl Höller und Karl Leonhardt am Klavier und Friedrich Deml als Sprecher der Worte Hoffmanns.

In Krakau wurde die „Philharmonie des Generalgouvernements" gegründet, die sich aus den ersten Instrumentalisten und Lehrkräften des Landes und den ersten Kräften des früheren Warschauer Opern- und Konzertorchesters zusammensetzen soll. Mit der Neubildung und Leitung wurde Dr. Hanns Rohr beauftragt.

Dr. Julius Kopsch wurde als Gastdirigent des Oldenburgischen Staatsorchesters, dessen Ehrenmitglied er ist, in einem Sinfoniekonzert von Publikum und Orchester begeistert gefeiert.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Hochschule für Musikerziehung Graz.

Unsere Studentenbundsgruppe veranstaltete in Verbindung mit dem Lehrgang für Jugend- und Volksmusikleiter einen Quartettabend von Mozart. Die ANST.-Gruppe spielte Kammermusik von Haydn. Mit den Ortsgruppen des Kreises Graz-Land wurden mehrere offene Singstunden durchgeführt. Zum Abschluß des Sommersemesters veranstalteten wir eine Morgenfeier im Landhaushof. Es erklangen das festliche Vorspiel von Michael Kuntz und die Kantate „Deutsches Land" für Chor und Orchester von Karl Schäfer. Der Gaustudentenführer gedachte der Gefallenen aus der steiermärkischen Landschaft. Im August und September wurden die erfolgreich begonnenen Singstunden fortgesetzt in kameradschaftlicher Zusammenarbeit mit Hitler-Jugend und Kraft durch Freude. Bemerkenswert ist der Einsatz zu besonderen Kriegsaufgaben: mehrere Kameraden bestanden die Abschlußprüfung des Roten Kreuzes, während der Semesterferien haben sich viele für den Landdienst eingesetzt.

Staatliche Akademische Hochschule für Musik Berlin.

Unsere Sing- und Spielgruppe trat am 29. Juni im Rundfunk im Rahmen einer deutsch-japanischen Sendung auf. Das Semester wurde mit einem Lager in Saarmund bei Rehbrücke eröffnet. Im Vordergrund standen weltanschauliche Fragen der „Gebrauchsmusik". Deren kulturgeschichtliche Grundlagen wurden in mehreren Referaten behandelt. Ein Kammerchor, ein Bläsertrio und ein Streichquartett gaben die Möglichkeit, Beispiele kennenzulernen. Hieraus gingen Anregungen für den Lazaretteinsatz hervor. Cesar Bresgens Kantate „Wir singen den Maien an" fand im Lager großen Beifall.

Schlesische Landesmusikschule Breslau.

Im Sommer hat sich unsere Gruppe für Werkkonzerte eingesetzt, die in Verbindung mit der Deutschen Arbeitsfront vorbereitet wurden. Ein solches Konzert in der Firma Wiedersum-Breslau unter Leitung von Clauß mußte wiederholt werden. Anläßlich einer Feier für den 70jährigen Dichter Hermann Stehr spielten Studenten Kammermusik von Mozart. In einem feierlichen Appell wurden 55 Studenten und Studentinnen für die Erntehilfe verpflichtet.

Folkwangschulen der Stadt Essen.

Im Rahmen des Amts politische Erziehung wurde Dr. Heinrich Eckert für eine Vortragsreihe verpflichtet. Hierbei werden auch allgemeine kulturpolitische Fragen berücksichtigt und gemeinsam mit dem Musikdozenten besprochen. Auch Direktor Dr. Hermann Erpf hat sich in den Dienst dieser Aufgaben gestellt.

Konservatorium der Musik Würzburg.

Die Gaustudentenführung Main-Franken gab am 6. Juni im Saale der Harmonie einen Kammermusikabend. Unter Leitung des Studentenführers A. Theissen spielten Kameraden unserer Gruppe Werke von Beethoven und Mozart. Eine Sonate des an der Front stehenden Studentenbundsmanns H. Hohner fand ausgezeichnete Aufnahme.

Staatliche Akademie der Tonkunst München.

Die Gaustudentenführung München-Oberbayern gab in der für den Sommer vorgesehenen Konzertreihe des Reichssenders München ihren zweiten Abend. Die Vortragsfolge umfaßte Werke von Carl Maria von Weber und Richard Wagner. Das Rundfunkorchester spielte unter Leitung von Hans Adolf Winter, namhafte Solisten wirkten mit.

Wir singen bei Verwundeten.

Der kriegsmäßige studentische Einsatz sieht für die deutschen Musikhochschulen als wichtigste Aufgabe das Lazarettsingen vor. Im Mai wurde unter schwierigen äußeren Umständen mit der Arbeit begonnen! Jede Woche wurde eifrigst geübt — Volkslieder, Kanons, volkstümliche und kunstvolle mehrstimmige Gesänge. Endlich waren wir soweit. „Donnerstag, den 13. 6., um 3.30 Uhr, im Standortlazarett II" lautete unsere Dienstanweisung. Kurze Proben zum Einsingen und Einstimmen waren vorausgegangen. Man wies uns hinaus auf eine schöne Freiterrasse. Es ging hier nicht darum, den Soldaten etwas vorzusingen, sondern sie umstanden und umlagerten uns und hätten sich gelangweilt, wenn wir sie nicht zum Mitsingen angeregt hätten. Vieles hatten wir uns freilich anders gedacht, und so kam es, daß das ganze Programm umgeworfen wurde. Das beste gelang uns im Stegreif. Als es hieß: mitsingen! wagten es zuerst nur ein paar, die anderen lächelten verlegen, und eine dritte Gruppe „brummte" dazu. Bald aber hatten sich aus diesen drei Parteien Stimmen gebildet, und diese sangen einen schönen Kanon. Damit hatten wir schon gewonnenes Spiel für die ganze Veranstaltung. In bunter Folge brachten wir Lieder jeder Art, dazwischen eine kleine Geschichte von Ludwig Thoma.

Als wir gingen, bedankten sich alle auf das herzlichste; Soldaten, Offiziere, Ärzte, Studentinnen sangen am Schluß das aus den Musiklagern bekannte „Welsche Teufli". Seitdem ist uns das Lazarettsingen zur ständigen Aufgabe und schönen Erfüllung geworden. Eva Winkler.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang — Dezember 1940 — Heft 3

Ist die Gesamtausgabe von Beethovens Werken vollständig?

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

Die letzten Jahre haben uns eine Reihe z. T. höchst bedeutsamer Beethoven-Erstdrucke beschert! Als jüngste Überraschung in dieser Hinsicht können wohl die durch Georg Schünemann erstmals im Zusammenhang herausgegebenen Stücke für eine Spieluhr (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) angeführt werden. Kurz vorher hatte der initiative Herausgeber alter Musik unseres Meisters vollständige Musik zu „Tarpeja" (Entre'act und Triumphmarsch) im selben Verlage vorgelegt. 1939 erschien ferner eines der herrlichsten bis dahin noch ungedruckten Werke Beethovens erstmals im Druck: das Duett „Nei giorni tuoi felici" für Sopran und Tenor mit vollem Orchester, welches nach der Winterthurer Uraufführung vom 10. Februar 1939 seinen Weg bald in die deutschen Konzertprogramme fand. Im selben Jahre legte Carl Bittner im Verlag C. F. Peters neun deutsche Tänze für Klavier zu vier Händen vor, welche, falls sich ihre Echtheit bestätigen sollte, Beethovens Beitrag an das vierhändige Klavierspiel gewichtig bereichern würden.

Blicken wir weiter zurück! Schon im vorigen Jahrhundert hat der Wiener Kapellmeister Joseph Hellmesberger bei F. Schreiber in Wien einen Konzertsatz für Violine und Orchester in C herausgegeben, der noch aus der Bonner Zeit stammt. Ein Neudruck findet sich in Ludwig Schiedermairs grundlegendem Werke „Der junge Beethoven" (Leipzig 1925), wobei Hellmesbergers Zusätze und Ergänzungen ausgemerzt erscheinen. 1907 legte uns Fritz Stein die Partitur der in ihrer Echtheit freilich noch nicht voll beglaubigten Jenaer Sinfonie im Drucke vor; 1912 ließ derselbe Forscher den Erstdruck des sehr hübschen und seither hie und da aufgeführten „Duo für zwei obligate Augengläser" (Bratsche und Violoncello) folgen (Peters, Leipzig), 1914 gab er bei Breitkopf die Variationen über Mozarts „La ci darem" für zwei Oboen und Englischhorn heraus. Ebenfalls kurz vor dem Kriege veranlaßte W. Altmann den Neudruck der schon 1802 bei N. Simrock in Bonn erschienenen, aber nicht in die Gesamtausgabe aufgenommenen originalen Übertragung der Klaviersonate Op. 14 Nr. 1 für Streichquartett. Die weit größer ausgeführte Urfassung des Quartettes Op. 18 Nr. 1 erschien erstmals vollständig in Nr. 2 der „Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses", Bonn 1922, ein zweites Trio zum Scherzo des Streichtrios Op. 8 Nr. 1 im 3. Heft derselben Veröffentlichung (1924).

Damit haben wir erst einige wenige der allerwichtigsten Veröffentlichungen außerhalb der großen Gesamtausgabe angeführt. Mein im „Neuen Beethoven-Jahrbuch 1937" vorgelegtes Verzeichnis aller in der Gesamtausgabe fehlenden Werke Beethovens umfaßt rund 250 Nummern, von denen gegen 150 überhaupt noch nicht im Drucke erschienen sind. Es dürfte weitere Kreise interessieren, um was für Werke es sich da in der Hauptsache handelt. Selbstverständlich kann ich hier nur einen allgemein orientierenden Überblick bieten; wer Details wünscht, sei auf jenen Band des Beethoven-Jahrbuchs verwiesen.
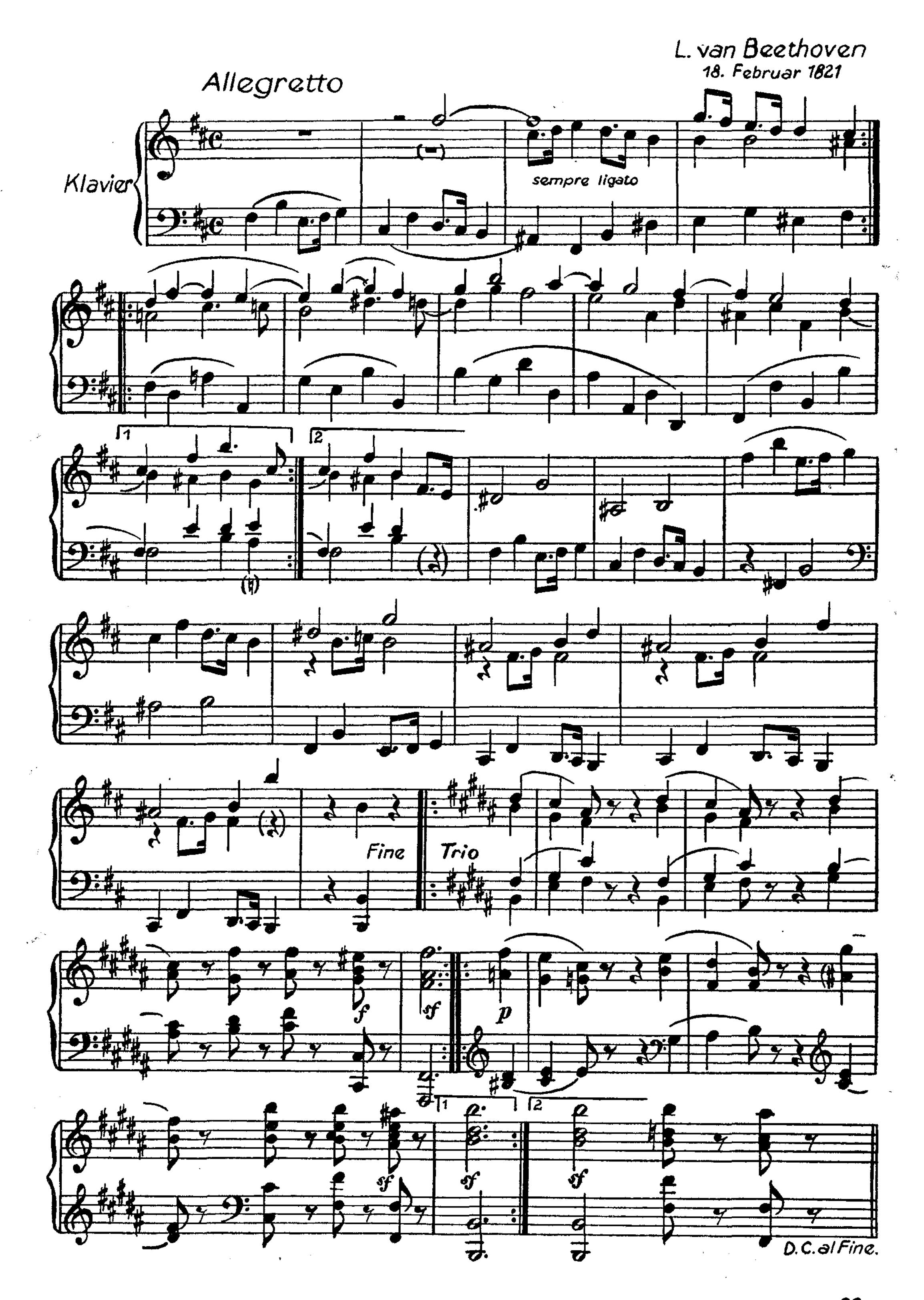
Fast jede Werkserie könnte in einem neuen Supplement zur Gesamtausgabe durch einige Nummern bereichert werden. Beginnen wir mit den Orchesterwerken! Die in der Gesamtausgabe erschienenen beiden Märsche Serie 25 Nr. 287 sind die letzte und in der Instrumentierung stark vereinfachte Fassung eines „Marsches für die böhmische Landwehr" sowie eines „Marsches für Erzherzog Anton". Beide Fassungen sind noch unge-

druckt. Beiden Märschen hat Beethoven später ein kleines Trio beigefügt und die Titel in „Zapfenstreich Nr. 1" bzw. Nr. 3 abgeändert. Auch diese Fassungen blieben ungedruckt, was ganz besonders zu bedauern ist, weil bei der dritten, in die Gesamtausgabe aufgenommenen Fassung die Trios wiederum wegfielen. Als „Zapfenstreich Nr. 2" entstand ein Marsch mit Trio in C. Einzig dieser steht in der Gesamtausgabe in seiner originalen Gestalt (Serie 25 Nr. 288). Ich verweise auf meine kurze Studie „Beethovens Marsch für die böhmische Landwehr und seine ungedruckten Zapfenstreiche" (Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 25. März 1939). Ebenfalls ungedruckt blieb ein „Marsch in geschwindem Tempo" in D. Thayer teilt unter Nr. 284 seines chronologischen Verzeichnisses den Anfang mit. — Betreffend der zahlreichen ungedruckten und in Erstdrucken außerhalb der Gesamtausgabe erschienenen Tanzzyklen verweise ich auf meine Skizze „Beethovens Tanzkompositionen" in der „Musik" vom März 1940.

An völlig ungedruckten Kammermusikwerken nennen wir eine Romanze für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von zwei Oboen und Streichern, eine von Max Unger aufgefundene Bläserfassung des schönen Adagios für die Spieluhr, ein früher im Besitze des Fürsten Galitzin befindliches und zur Zeit verschollenes Streichquintett in F, vier Streichquartette aus der Bonner Zeit, ein erster Satz eines Streichquintettes in C (Herbst 1828, nur im Klavierauszug bekannt), ein Streichquintettsatz in d vom Jahre 1817, ein nur als Fragment erhaltenes prachtvolles Quintett in Es für Oboe, drei Hörner und Fagott (Schweizer Erstaufführung am 2. Dezember 1934 in Winterthur). — Außerhalb der Gesamtausgabe sind erschienen: ein kleines zweisätziges Flötenduett als Beilage zum ersten Bande der großen Beethoven-Biographie Thayers, 6 Menuette für 2 Violinen und Baß (Schott, 1933), 11 Wiener Tänze vom Jahre 1819, herausgegeben von H. Riemann bei Breitkopf & Härtel, 1907. Dazu kommen noch einige kleinere, unbedeutendere Stücke. — An ungedruckter Musik für Klavier mit anderen Instrumenten sind vor allem eine Reihe Stücke für Mandoline und Klavier zu nennen, die in einem Prager Archiv aufbewahrt werden, ferner das Fragment einer Sonate für Klavier und Geige und das Original der von A. van Leeuwen so arg überarbeiteten Flötensonate. Einige weitere Werke (ein Klaviertrio in D und das Fragment einer Übertragung des Trios Op. 3 für Klavier, Violine und Violoncello) sind im Drucke erschienen.

Die in der Gesamtausgabe fehlenden Werke für Klavier allein haben wir bereits früher einmal in der „Musik" ausführlich besprochen, so daß sich ein nochmaliges Aufzählen erübrigt. Ich verweise auf das Februarheft 1939. Von den dort angeführten Werken gelangt nebenstehend (auf Seite 83) das kleine, am 18. Februar 1821 für F. Piringer komponierte Allegretto zum Abdruck. Sein Erstdruck in Robitscheks „Deutscher Kunst- und Musikzeitung" (Wien 1893, Heft 6) ist heute kaum mehr größeren Kreisen zugänglich und auch der von mir besorgte Neudruck in den „Schweiz. musikpädagogischen Blättern" (welche seit dem Jahresende 1939 eingegangen sind) läuft Gefahr, totes Kapital zu werden. Dabei handelt es sich bei dem kleinen Stücke um ein außerordentlich anmutiges und meisterhaft durchgearbeitetes Werk, das längst musikalisches Gemeingut aller Pianisten wäre, stünde es in einer allgemein zugänglichen und gebräuchlichen Ausgabe von Beethovens Werken. Wir hoffen, durch unsere Neuausgabe namentlich der klavierspielenden Jugend ein schönes, aus Beethovens Meisterzeit stammendes Werk zugänglich zu machen. —

Besonders zahlreich sind Beethovens noch ungedruckten Vokalwerke; abgesehen von der bereits erwähnten Herausgabe des Duettes „Nei giorni tuoi felici" sind eigentlich bloß einige Kanons und Klavierlieder außerhalb der Gesamtausgabe in Erstdrucken erschienen. Gegen ein Dutzend Klavierlieder sind heute noch völlig verschollen, desgleichen eine Arie „Veggo languir chi adoro". 23 Kanons für Singstimmen bringt die Gesamtausgabe, ungefähr doppelt so viele harren noch der Herausgabe bzw. der Einverleibung in die Gesamtausgabe. In der „Schweiz. Musikzeitung" vom 15. April 1936 habe ich nicht weniger als 54 noch ungedruckte Volksliederbearbeitungen im Stile der schottischen Lieder unter Quellenangabe zusammengestellt, dazu kommen rund zwei Dutzend A-cappella-Gesänge (zwei- bis vierstimmig) nach Texten von Metastasio, unter denen sich wahre Kleinode finden und die unbedingt unserer singenden Jugend erschlossen werden sollten. Ungedruckt blieben ferner die Kantate „La tempesta" für Sopran und Streichorchester sowie zwei Frühfassungen der Marzellinen-Arie aus der Oper „Leonore", des weiteren die gesamte Leonorenpartitur von 1806 und das großartige Opernfragment „Vestas Feuer". Zur Erstveröffentlichung von Beethovens Kantate „Un lieto Brindisi" hatte mir die Direktion der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek schon vor Jahren die Erlaubnis erteilt, aber weder in der Schweiz noch in Deutschland fand sich ein Verlag, der das ebenso originelle als anmutige Werk Beethovens herausgeben wollte. Dieser kurze Überblick gibt uns eine Vorstellung vom Umfang eines zukünftigen Supplementbandes zur Gesamtausgabe von Beethovens Werken. Möge er nicht zu lange auf sich warten lassen! Die großen monumentalen Gesamtausgaben unserer musikalischen Klassiker gehören zu den großartigsten Zeugnissen deutscher Forschertätigkeit und deutscher Gründlichkeit und sollten durch periodische Nachträge laufend vervollständigt werden.


L. van Beethoven
18. Februar 1821
Allegretto
Klavier
sempre ligato
Fine
Trio
D.C. al Fine.

Mozarts Sinfonien als persönliche Bekenntnisse

Von Egon v. Komorzynski, Wien

Mozarts Meisterschaft auf allen Gebieten musikalischen Schaffens ist unbestritten. Aber die Nachwelt hat die Pflicht, über dem Meister nicht den Menschen zu vergessen. Mögen wir immerhin auch weiter preisend von der gewaltigen Architektur, der genialen Beherrschung formaler Technik, der göttlichen „Heiterkeit" seiner Kunst sprechen — wir müssen dennoch auch bedenken, daß Wolfgang Amadé sich in einem rastlosen Kampf ums Dasein abmühte und verbrauchte, daß eine dauernde Folge von Aufregungen, Enttäuschungen, Zurücksetzungen und Kränkungen seinen frühen Tod verursachte, daß er, seinem Feingefühl und inneren Stolz entsprechend, sich all das Bittere, das er erlebte, „zu Herzen nahm". Nur ein Künstler, der menschlich so überzart empfand, konnte in seinen musikalischen Dramen das Orchester bis in jede Einzelheit zum Künder des Seelenlebens der handelnden Personen machen. Er fühlte mit diesen Personen und darin, daß er mitfühlend ihr Empfinden zu seinem eigenen Gefühl machte, liegt die hinreißende Ausdruckskraft seiner Opern.

Die sehr bequemen und daher beliebten und oft wiederholten Redewendungen wie Mozart sei der Musiker des Rokoko, liebliche Anmut und tändelnde Grazie seien der Inhalt seiner Kunst — als hätte er wirklich nichts anderes geleistet als Spielerei und die gepriesene „göttliche Heiterkeit" — verblassen sogleich, wenn wir versuchen, Mozarts reine Orchestermusik anstatt der landläufigen oberflächlichen einer auf menschlichem Verständnis beruhenden Beurteilung zu unterziehen. Der Künstler, der in der dramatischen Musik das Orchester zu solcher Leistungshöhe seelischer Ausdruckskraft befähigte, hat in seinen Sinfonien dieses selbe Orchester wahrlich nicht bloß zu architektonischer oder formaler, also zu inhaltloser Leistung verwendet. Er macht es in diesen Werken vielmehr zum Künder und bisweilen zum Verräter seines eigenen Innenlebens. Leichtverständlich ist diese Art der Tonsprache nicht; dem Oberflächlichen wird sie unverständlich bleiben, und wer sich bemüht, sie zu verstehen, wird trotz seines guten Willens manches mehr ahnen als begreifen. Das künstlerische Schaffen ist ein Geheimnis, ein Rätsel — und was dem schaffenden Künstler unwillkürlich sozusagen „entschlüpft", soll vielleicht mehr geahnt als verstanden werden. Es gibt Kunstwerke, in denen absichtlich bestimmte Gefühle zum Ausdruck gebracht werden und solche, die ohne eine solche Absicht Spiegelbilder der Seele dessen geworden sind, der sie geschaffen hat. Nicht wenige von Mozarts Sinfonien sind solche seelische Spiegelbilder — absichtlich oder ohne Absicht entstandene persönliche Bekenntnisse, deren richtiges musikalisches Verständnis uns dem menschlichen Verständnis näherbringt.

Als Beispiel für das Vorhandensein eines solchen menschlichen und musikalischen Zusammenhangs nenne ich die Sinfonie in C-dur (Köchel Nr. 425), die Mozart am 3. November 1783 in Linz vollendete und die er dem Grafen von Thun widmete, der ihn in seinem Haus in Linz sehr freundlich aufgenommen hatte. Ihr Orchester umfaßt außer den Streichern und den Pauken je zwei Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten. Sie ist ein Werk von außergewöhnlichem Charakter: in der Form den Sinfonien Haydns ähnlich, unterscheidet sie sich von diesen durch ihren persönlichen geistigen Inhalt. Mozart war damals auf der Rückreise von Salzburg nach Wien; er war mit seiner jungen Frau nach Salzburg gefahren, um Vater und Schwester mit der von ihnen nicht gebilligten Heirat auszusöhnen und durch die persönliche Bekanntschaft mit der unwillkommenen Schwiegertochter und Schwägerin ein friedliches Verhältnis und vielleicht einen dauernden freundschaftlichen Verkehr herbeizuführen. Dies war ihm nicht gelungen; man wurde zwar freundlich behandelt, aber Konstanze fand nicht den Beifall der Verwandten. Mozart war in bester Absicht zu den Seinen gefahren, und er mochte wohl erwartet haben, daß, was seinem Herzen nahe lag, sich erfüllen werde. Daß dies nicht so geschah, hat ihn gewiß verstimmt — bei all seinem Familiensinn und all seiner Sohnesliebe war doch sein Platz jetzt an Konstanzens Seite, die nach seiner Überzeugung die für ihn bestimmte Gefährtin und die von ihm — freilich gegen den Willen des Vaters — erwählte Gattin war; er kannte auch ihre guten Eigenschaften: sie fand Gefallen an harmlosen Kindereien, schmollte nicht und war eine lustige Gesellschafterin — weshalb also ihr gegenüber diese unversöhnliche Haltung, die doch auch für Wolfgang kränkend war? War er nicht in solcher Lage zu einer Art Trotz berechtigt?

Und die „Linzer Sinfonie"? — Der erste Satz beginnt mit einer ernsten, feierlichen Einleitung; es folgt ein „Allegro spiritoso", dessen Verlauf Gegensatz und Wechsel zwischen stolzer Kraftfülle und zärtlich drängendem Sehnen und sinnender Nachdenklichkeit bringt. Das Adagio von edler melodischer Schönheit wird fast ganz von den Saiteninstrumenten beherrscht, die Bläser betonen nur hier und da die stärkere Färbung; auch hier finden sich scharfe Gegensätze zwischen zarten und schroffen Stellen. Das Menuett entflieht den Sorgen und Kämpfen in heitere Behaglichkeit; im Trio wird ein von der Oboe vorgebrachter Gedanke vom Fagott aufgenommen, und es entwickelt sich

ein liebliches Frage- und Antwortspiel zwischen beiden — wie das Gespräch zweier, die einander gut gesinnt sind. Die Wirkung des letzten Satzes — „presto" — beruht größtenteils auf dynamischem und rhythmischem Wechsel und dem Gegensatz zwischen piano und forte. Es ist, als werde die knappe, zierliche Melodie von den verschiedensten Stimmungen erfaßt, als müsse sie eine Steigerung der Gefühle durchmachen von friedlicher Ruhe zu Kraft und Trotz, bis endlich der Hauptgedanke, sicher vor jeder Einmischung, frei und stolz mit eindringlicher Macht den Satz wie ein Sieger beendet. So ist diese Sinfonie — unbeschadet ihrer rein musikalischen und formalen Schönheit — doch der Nachhall und Abglanz dessen geworden, was den Künstler zur Reise nach Salzburg bewogen hatte: ein Spiegelbild seines seelischen Zustandes.

Ein anderes Beispiel! Aus der am 6. Dezember 1786 vollendeten Sinfonie in D-dur (Köchel Nr. 504) kann das Herz des Hörers die Gefühle und Stimmungen, die damals Mozarts Innenleben beherrschten, ahnend verstehen. Die auf den Erfolg des „Figaro" folgende Enttäuschung hatte bewirkt, daß er sich als Künstler in sich selbst zurückzog. Es bildete sich allmählich eine Kluft zwischen der Außenwelt und seinem Innenleben. Je tiefer ihn die Eintönigkeit und Erfolglosigkeit seines Daseins niederdrückte, um so freier und weiter breitete der Geist in ihm seine Schwingen aus. Er fühlte, daß er bisher viel zu sehr für die andern geschaffen hatte, und er begann, sich von dieser Rücksichtnahme zu erlösen und für sich zu schaffen. Er schlug den Weg ein, den sein Genius ihn wies, und hielt von nun an Einkehr in die eigene Seele. Und es entstanden in überquellender Fülle Konzerte, Sonaten und Variationen für Klavier, Kammermusikwerke, die die Zeitgenossen nicht erfassen konnten, wie das Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche, das Trio für Klavier, Geige und Violoncello, die Streichquintette in C-dur, D-dur und g-moll, die D-dur-Sinfonie und vieles neben diesem kleiner Erscheinendes. Es waren subjektive innere Erlebnisse, die hier ihre künstlerische Gestaltung fanden. Das Orchester der Sinfonie umfaßt die Streichinstrumente, ferner Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten, Hörner und Pauken. Eine langsame Einleitung — Adagio — beginnt mit dem Unisono der Streicher und Holzbläser; es folgt ein schwungvoller, edler Gesang, von den Geigen vorgetragen; daraus entwickelt sich eine Durchführung von heftiger Erregung, die zuletzt in schmerzlichen Verzicht ausklingt. Der erste Satz — Allegro — enthält eine Art Kampf zwischen Kraft und Hemmungen, der ohne Entscheidung bleibt. Das Andante ist ein Stimmungsbild von düsterer Färbung: nachdenklich und unruhig wie der Sinn des Mannes, der über schwere Bedenken nicht Herr werden kann. Nur das zierliche zweite Seitenthema in D-dur, von mädchenhafter Anmut, bringt freudigere Gedanken, und nach spannender dramatischer Zuspitzung löst sich der Konflikt, und der Satz schließt wie mit einem humorvollen Lächeln. Die Sinfonie hat kein Menuett — das Fehlen dieses Satzes war sicher Mozarts Absicht als Ergebnis künstlerischer Überlegung. Im Finale — presto — ist das Hauptthema der „Hochzeit des Figaro" entnommen, es stammt aus dem Duettino zwischen Susanna und Cherubino: „Aprite presto, aprite!" Eine ganz persönlich gefärbte Heiterkeit kennzeichnet diesen Satz, dessen Erregung wieder zum Verzicht führt — aber ein geradezu dem Schicksal überlegener Humor findet sich in die Notwendigkeit. In Bau, Durchführung und klanglicher Farbenpracht ist dieses Finale ein bewundernswertes, unübertreffliches Meisterstück — ein Beweis dafür, wie auch unangenehme Dinge durch die Kunst verklärt werden können.

Ich will mich nicht weiter in Einzelheiten verlieren und wende mich dem lehrreichsten Beispiel zu — den drei großen Sinfonien von 1788. Diese Sinfonien ermöglichen dem, der sich in sie versenkt, ein noch besseres Verständnis für Mozarts Wesen als die Opern. Die Opern machen den Weg zu diesem Verständnis mehr mühsam, weil in ihnen eine Gesamtwirkung durch verschiedene Mittel besteht: außer dem Orchester der Gesang, die äußere Handlung und deren sichtbarer Ausdruck. In den Sinfonien herrscht die einzige Wirkung des Orchesters, die als Ausdruck seelischer Bewegung auf die Seele des Hörers übergreift, frei von jeder Ablenkung das Innenleben des Komponisten erschließend. Die drei Werke sind aneinander anschließend entstanden: die Sinfonie in Es-dur wurde am 26. Juni 1788 beendet, die in g-moll am 25. Juli, die in C-dur am 10. August. Wir können sie also als ein großes zusammenhängendes Kunstwerk auffassen. Während ihrer Entstehung hat Mozart noch eine große Zahl anderer Werke geschaffen — obwohl Konstanze schwer krank war und die Geldsorgen unerträglich wurden! Ist schon diese Schöpferkraft und Fülle erstaunlich und unfaßbar zu nennen, so kann es wohl ein Rätsel, ja ein Wunder genannt werden, daß unter solchen Umständen — ein großer Teil des Tages wurde durch Unterricht und andere Mühsal ausgefüllt — das sinfonische Riesenwerk entstand, in dessen Klängen — in der kläglichsten äußeren Erniedrigung, mitten im Jammer immer fühlbarer werdenden körperlichen Versagens — der Geist frei und leicht auf den seligen Gefilden der Kunst wandelt, die durch jene Leiden nicht getrübt werden können. Hier steht der Künstler hoch über allem Irdischen, ja über seinem eigenen menschlichen Schmerz. Die Art, wie hier persönliches Empfinden den Gesetzen der Tonkunst entsprechend in Tönen verklärt worden ist, hat kaum ihresgleichen — in ihr ist die romantische Instrumentalmusik erschaffen worden.

Die Es-dur-Sinfonie — sie wird allgemein „heiter"

genannt; mir erscheint sie das nicht, es sei denn, daß unter „Heiterkeit" die völlige Erlösung von aller menschlichen Kleinheit zu verstehen sei — beginnt mit einem feierlichen Adagio, in dem das Orchester (Flöte, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken, Streicher) mit erschütterndem Ernst spricht — dieser herzergreifende Satz klingt wie der Nachhall des Schauers, der den steinernen Gast umgibt, und wie die Vorahnung des Requiems; die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber der Majestät der himmlischen Mächte kommt hier zum Ausdruck; trostlos ist die Mahnung, die uns erdrückt; in den Schlägen der Pauken, den Läufen der Geigen, der ernsten Sprache der Holz- und Blechbläser lebt eine tiefe Trauer, eine Wehmut — die Erkenntnis des Lebensleids. Das erste Allegro ist wohl von beweglicher Lebensfülle, aber kaum „heiter"; es ist die Hast des Lebens in künstlerischer Verklärung. Aus diesem hetzenden und gehetzten Treiben flüchtet die Seele in die stille Innenwelt des Andante, das in schwärmender Entrücktheit Ersatz sucht und findet für alles im Lebenskampf Verlorene: das Licht und das Gold der geistigen Güter. Freilich ist ein dauernder Aufenthalt in dem stillen Reich der goldenen Ruhe nicht erlaubt: das Menuett führt uns zurück auf die Bühne des äußeren Lebens, auf der die Menschen einander Komödie vorspielen — eine Komödie, deren prahlerischer Pomp nur selten Gelegenheit zu wirklichem Gefühl gibt (Trio). Am klügsten handelt, wer sich dem Spiel des Lebens anschließt, in dem Gewühl untertaucht und sich mit den Tanzenden im Wirbel dreht — das lehrt uns der letzte Satz, dessen rastlose Bewegung das Werk in Glanz und Pracht beschließt. —

Die g-moll-Sinfonie begnügt sich mit einem kleinen Orchester: außer den Streichern Flöte, Oboen, Fagotte und Hörner. Sie eröffnet das Empfindungsleben des einzelnen, der es nicht über sich bringt, sich der hastenden, oberflächlichen Menge anzuschließen. Bitterer Kummer und harter Schmerz erfüllen den ersten Satz; Erregung und Unruhe, Spannung und Klage sind sein Inhalt — es ist der tiefe Schmerz, dessen man nicht Herr werden kann und dem man sich daher schonungslos hingibt, bis dem Herzen nichts übrigbleibt als zu entsagen, zu verzichten, sich unter das Joch des Unglücks zu beugen. Dieser traurigen Stimmung entsprechend ist der Inhalt des Andantes am richtigsten mit dem Fremdwort „Resignation" zu benennen: auch hier eine Flucht in einsame Träumerei; aber nicht Ruhe ist das Ziel dieser Sehnsucht, sondern den Tränen nahe Wehmut, die das Herz zum Zerspringen erfüllt. Die innige Zartheit des Satzes in Stimmung und Ausdruck beweist ein überempfindsames Feingefühl. Das Menuett ist sich auflehnender Trotz, Widerstand gegen die unverdiente Grausamkeit des Schicksals; ein Trotz, der aber nicht dauernd stark ist und im Trio zu wehmütiger Sehnsucht wird — vielleicht auch zu schmerzlicher Erinnerung an einstige glücklichere Zeiten! Leidenschaftlicher Ingrimm gegen die peinigenden Gewalten, denen der Mensch hilflos preisgegeben ist, macht sich im letzten Satz umgehemmt Luft; ein Ausbruch gerechter Wut, der sich zuletzt gegen den Gepeinigten selbst wendet und in düsterer Schwermut endet.

Aber die Sinfonie in C-dur bringt die Erlösung! Sie verkündet: nicht in leichtfertigem Mittanzen beim Wirbeltanz des Lebenssturms und nicht in fesselloser Hingabe an Schmerz und Kummer liegt der Zweck unseres Daseins —: nein! aufwärts schwebe die Seele; in der Erhebung über das Gejage und über die Trauer finde sie die Befreiung in jener geistigen Höhe, wo alles Häßliche verschwindet, alles Trübe klar wird, wo in unzerstörbarer, ewiger Schönheit das Ideal thront und herrscht. Dort, wo jeder Zweifel schwindet, ist Ruhe zu finden. Und so lehrt die göttliche Klarheit dieser letzten Sinfonie Mozarts den Triumph der Kunst über irdischen Tand und Wust. Stolz und festlich glänzend beginnt der erste Satz, dessen lebendige Farbenpracht das ganze Orchester (Streicher, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken) in freiem Wechselspiel beschäftigt. Das Andante cantabile hat nichts von schwächlichem Nachgeben in sich, reine Schönheit ist sein Ziel: die individualisierende Behandlung der Instrumente des kleinen Orchesters (zu den Streichern bloß Oboen, Fagotte, Hörner und eine Flöte) ergibt wahre Wunder an klanglichem Zauber. Im Menuett herrscht reine Heiterkeit der von allem kleinlichen Druck befreiten Seele. Und der letzte Satz, ein Höhepunkt kontrapunktischer Stimmführung, baut geradezu einen Tempel aus Tönen auf, der der Majestät der Kunst geweiht ist. Mit spielender Leichtigkeit werden die Gesetze der Fuge gehandhabt, deren Befolgung nicht Einschränkung, sondern Freiheit ist. Festliche Freudenklänge beschließen die Sinfonie und sind zugleich der Schluß des ganzen, aus den zwölf Sätzen der drei Sinfonien bestehenden Riesenwerks, in dem die Weltanschauung eines Künstlers enthalten ist. Die Schaffung dieses Riesenwerks war nicht eine Flucht Mozarts aus dem Erdenleben in das Reich der Töne und des Geistes — dieses Reich war seine eigentliche Heimat.

Aus alledem geht wohl hervor, daß Mozarts Orchestermusik keine bloße Formkunst ist und daß auch die vielgerühmte „göttliche Heiterkeit" nur dort vorhanden ist, wo sie eine gedanken- oder gefühlsmäßige Grundlage hat, nicht aber um ihrer selbst willen. Joseph Haydns Sinfonien — die Werke eines Meisters — sind bei all ihrer Schönheit und musikalischen Wertfülle doch dem Geschmack des zeitgenössischen Adels angepaßt, als dessen Angestellter der Komponist seine gesicherte Existenz hatte —, wie genial hat Haydn in der Sinfonie „La chasse" die Freuden der die Wälder

belebenden Jagd geschildert; eines Vergnügens, das dem Adel vorbehalten war und das er selbst genießen durfte, wenn ihn sein Herr dazu einlud! Erst als Haydn sich als unbeschränkter Künstler fühlte, wagte er, die Schranken der Konvention zu durchbrechen, und er nahm sich für seine großen englischen Sinfonien die drei großen Sinfonien Mozarts zum Vorbild, in denen dieser — in traurigen, durch eigene Abschüttelung verhaßten Zwangs herbeigeführten Verhältnissen, aber geistig ein freier Künstler — sein persönliches Empfinden musikalisch gestaltet hatte. Mozart weist den Weg, den später Beethoven ging.

Der Streit um Gluck in Paris

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Im Jahre 1773 kam Christoph Willibald Gluck nach Paris. Seine ehemalige Schülerin Marie Antoinette wurde dort seine große Schützerin. Der französische Gesandtschaftsattaché in Wien, Du Roullet, hatte nach Racine das Textbuch zu „Iphigenie in Aulis", Glucks erster französischer Oper, die nach längeren Verzögerungen und Schwierigkeiten 1774 in Paris zur Aufführung kam, bearbeitet. Neben äußeren Gründen war der damals in Paris entbrannte Streit um die Oper Grund für eine Verzögerung der Uraufführung dieses ersten französischen Werkes des deutschen Meisters. Die nationalfranzösische Oper, die durch Perrin und Cambert, Quinault und Lully ihre große Entfaltung erhalten hatte, blieb nicht unangefochten. Als zur Zeit der Blüte Rameaus, der Lullys Erbe einer nationalfranzösischen Oper weiterführte, eine italienische Operntruppe größten Erfolg fand, da entbrannte von neuem der alte Streit zwischen französischer und italienischer Oper in Paris. Als Buffonisten und Antibuffonisten bekämpften sich die beiden Parteien mit Mitteln, die oft weit über eine literarische oder sachliche Auseinandersetzung hinausgingen.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte Raguenet in seinem „Vergleich der Italiener und Franzosen bezüglich Musik und Oper" (1702) den langen literarischen Streit um die französische Oper begonnen. J. L. le Cerf de la Vieuville entgegnete ihm 1705. Im gleichen Jahre ließ Raguenet seine „Defense" erscheinen. — Ein neuer Streit brach um 1750 aus. Der Deutsche von Grimm, der mit d'Alembert und Diderot freundschaftlich verbunden war, stand im Lager der italienischen Buffonisten und schrieb in ihrem Sinne die witzige kleine Schrift „Der kleine Prophet von Böhmischbroda" (1753). Der „große Prophet Monnet" antwortete ihm und nahm die französische Oper in Schutz. Zwei Lager entstanden um diese Meinungen. Die Antibuffonisten oder Lullisten nahmen in der Oper unter der Loge des Königs ihren Platz, die Buffonisten unter der Loge der Königin und begannen sich im Theater bis zur Handgreiflichkeit zu befehden. Täglich erschienen Streitschriften der beiden Lager, wie „Antwort aus der Ecke des Königs an die Ecke der Königin" (1753) oder „Arret rendu à l'Amphiteatre de l'Opera sur la plainte du Milieu du Parterre intervenant dans la guerre de deux coins". In vielen Streitschriften wurde von Grimm persönlich angegriffen, so in: „Der Schulmeister der Buffonisten an den Schuljungen von Prag", „Zweiter Brief des Schulmeisters der Buffonisten an den Schuljungen von Prag" usw.

Unzählige Schriften für und wider sind 1753 in der Pariser Opernfrage erschienen. Auch das Orchester nahm dazu Stellung. Der Marinekommissar Cazotte suchte in seiner Schrift „Der Opernkrieg" über den Streit in Form eines „Briefes an eine unparteiische Dame in der Provinz zu berichten. Verschärft wurde der Opernstreit, als Rousseau zunächst die kgl. Musikakademie in scharfer Satire angriff und dann in seinem „Brief über die französische Musik" 1753 die französische Oper und auch die französische Sprache für musikalische Komposition ablehnte. Zahlreich sind die Verteidigungsschriften, die dieser Angriff ausgelöst hat. Freron, Laugier, Baron, Cazotte, Coste d'Arrobat, Robinot, Yzo und zahlreiche anonym gebliebene Verfasser haben sich gegen Rousseau gewandt. Wie früher von Grimm und die hinter ihm stehenden Philosophen Diderot und D'Alembert wegen ihrer Ablehnung der französischen Oper angegriffen wurden, so jetzt Rousseau. 1754 erschien anonym eine Rechtfertigung der französischen Musik gegen die Angriffe „par un Allemand et un Allobroge". Der Deutsche war von Grimm, der dumme Tölpel (allobroge) Rousseau. Im gleichen Jahr wandte sich ein „Vaudeville sur les Philosophes du siecle" gegen die Buffonisten, deren Ablehnung von de Cappeval in einem Gedicht unterstrichen wurde. In Deutschland fand der Streit großes Interesse und mehrere der Streitschriften erschienen in deutscher Übersetzung. In Hillers wöchentlichen Nachrichten und Marpurgs Historisch-kritischen Beyträgen wurden mehrere Nachrichten über die Lage des Pariser Opernstreites gebracht.

Die durch Rousseaus Brief aufgeworfenen Streitigkeiten wirkten noch weiter, als Gluck 1773 nach Paris kam. Nach manchen Schwierigkeiten kam erst im April des folgenden Jahres die „Iphigenie in Aulis" zur Aufführung. Seit der Veröffentlichung der Ankündigung des Werks

1772 steigerte sich wiederum die Diskussion über die französische Oper, vor allem nachdem Gluck sein Werk in der befehdeten französischen Sprache schrieb. De Chabanon erkannte im „Mercure de France" dieses Bestreben dankbar an und besprach die Diskussionen über die neue französische Oper. Gluck selbst gab im folgenden Jahr in dieser Zeitung einen Bericht über sein künstlerisches Streben. Nach der Aufführung der „Iphigenie" ließen sich aber nicht nur begeisterte Lobredner der Kunst Glucks vernehmen, sondern es flammten auch die alten Gegensätze zwischen französischer und italienischer Oper auf. Der „Mercure de France" ließ beide Parteien zum Worte kommen, zahlreiche, meist anonyme Schriften erweiterten die Diskussion über Glucks Werk. Der kaiserliche Rat F. J. Riedel in Wien sammelte 1775 die Schriften zu Glucks Werk und gab sie in Übersetzung heraus.

Glucks Erscheinen gab erneut zu grundsätzlichen Auseinandersetzungen mit der Oper Veranlassung. Wenn in den anonymen „Opernbriefen" 1776 eine kurz entwickelte allgemeine Theorie der Oper Glucks „Iphigenie in Aulis" als die vollendete Opernkunst an das Ende der Entwicklung stellt, so stand einer solchen Wertung die Auffassung gegenüber, daß Glucks „Iphigenie" nur eine schwache Nachahmung der Dichtung Racines wäre. Dieser im „Mercure de France" geäußerte Gesichtspunkt ist für die französische Opernauffassung sehr bedeutsam, denn hier zeigt sich die bestimmende Wertung der Stellung von Dichtung und Handlung in der französischen Oper. In der folgenden Nummer des „Mercure de France" wurde gegen diese Auffassung angegangen. Diese Auseinandersetzung zeigt, daß Gluck nicht einfach als Vertreter der französischen Oper betrachtet wurde, im Gegensatz zur italienischen, sondern, daß er gerade von denen, die die Grundtendenzen der alten französischen Oper vertraten, angegriffen wurde. Später freilich wurde der Deutsche Gluck immer mehr den Italienern gegenübergestellt. Das machen auch die Angriffe des N. E. Framery 1776 deutlich, auf die Gluck antwortete. Dieser Gegensatz ist jedoch nur einer innerhalb des ganzen Pariser Gluck-Streites. In rationalistischer Darlegung hatte J. F. Marmontel Glucks Revolutionierung der französischen Musik abgelehnt und dem deutschen Eindringling eine aus der Natur abgeleitete Grundlegung einer französischen Oper gegenübergestellt. In einem „Offenen Brief" über die 1777 aufgeführte Oper „Castor und Pollux" wurden die Folgerungen aus dieser Grundlage gezogen. Die französischen Anhänger der Kunst des Deutschen wurden getadelt, weil sie sich der Ausländermode hingäben und dabei die eigene nationale Kunst zurückdrängten. Glucks Stellung zur französischen Sprache hat ihm allerdings im französischen Lager auch viele Freunde geschaffen.

Wenn Camille Trillo in seinem Brief über die dramatische Musik 1777 feststellt, daß Glucks Deklamation sich der Psalmodie nähere, so sucht er damit eine im französischen Rezitativ bestehende Vortragsart mit Glucks Kunst in Zusammenhang zu bringen und sie in Gegensatz zur italienischen zu stellen. In der anonymen Schrift „L'Eneide" 1778, die Forkel in seiner „musikalisch kritischen Bibliothek" auszugsweise mitgeteilt hat, wird jedoch über Gluck und die neuere französische Oper gespöttelt. Auch in den „Unterhaltungen über den gegenwärtigen Zustand der Pariser Oper" 1779 wird Gluck abgelehnt. Nur der Urteilslosigkeit des französischen Publikums und seiner Vorliebe für Neues wird Glucks Erfolg in der Hauptstadt zugeschrieben. Diese Darlegungen sind in fünf Unterredungen zweier Personen gegeben, von denen der eine ein Freund Glucks, der andere ein Freund der italienischen Musik ist.

Die Lager der Italiener und der Anhänger Glucks stehen in den Auseinandersetzungen über die Oper in Paris in dieser Zeit deutlich gegeneinander. Deutlich wird dies in den anonymen „Betrachtungen über die theatralische Musik" 1781 klargelegt. Die beiden Parteien, Gluckisten und Piccinisten, werden herausgestellt, nachdem 1776 Nicola Piccini auf Veranlassung Marmontels und seines Kreises als Gegenspieler Glucks nach Paris gekommen war. Während diese anonyme Schrift die Sache der Piccinisten vertritt, erschienen im gleichen Jahr von den Gluckisten die „Erinnerungen zur Geschichte der durch Gluck geschaffenen Revolution in der Musik". In dieser umfangreichen Schrift werden zahlreiche Presseartikel gegen die Piccinisten und für Gluck zusammengestellt. Damit stand der Streit um Gluck in Paris auf seinem Höhepunkt. Glucks Kunst aber setzte sich durch und war von nachhaltiger Wirkung auf das französische Opernschaffen und die französische Musikanschauung geworden.

Von besonderer Bedeutung in diesem Streit ist die Stellungnahme Rousseaus. Er hatte in seinem „Brief" 1753 scharf gegen die französische Oper Stellung bezogen, nachdem die Buffo-Opern Pergolesis und Rinaldos da Capua ein Jahr zuvor der Pariser Opernmeinung und der Stellung Rameaus einen entscheidenden Streich versetzt hatten. Er hat mit der französischen Oper auch die französische Sprache abgelehnt. Nach der Generalprobe der „Iphigenie" aber schrieb er an Gluck: „Sie haben in die Tat umgesetzt, was ich bisher für unmöglich gehalten habe." In einem Brief an Burney beschäftigte sich Rousseau mit Glucks Alceste, aber nicht mit der französischen, sondern mit der italienischen Fassung des Werkes, ebenso mit dem Orpheus. Diese Beschäftigung mit Glucks Alceste erfolgte, Glucks. Bedeutsam für seine Stellung zum Werk

wie Rousseau schrieb, auf besonderen Wunsch Glucks sind die einleitenden Sätze der Schrift: „Die Untersuchung der Oper Alceste von Gluck übersteigt meine Kräfte..., sie ist für mich ebenso ermüdend, wie für ihn unnötig. Ich bin nicht mehr in der Lage, einem solchen Werk die nötige Aufmerksamkeit zu geben. Alle meine Beobachtungen können falsch sein und schlecht begründet. Fern, sie zu Regeln machen zu wollen, unterwerfe ich meine Anschauungen seinem Urteil, ohne sie nur irgendwie verteidigen zu wollen. Aber, wenn ich mich auch in allem getäuscht haben sollte, das wird immer bestehen und wahr bleiben, daß meine Anschauungen vom Werke Glucks dem Meister Zeugnis meiner Anerkennung für sein Streben geben und meiner Hochschätzung seines Werkes."
In diesem Gedanken geht Rousseau an die Besprechung der Alceste, bei der er zunächst ausstellt, daß sie dem Aufbau eines Dramas widerspricht, daß der erste Akt der stärkste, der letzte der schwächste ist.
Trotz aller Anerkennungen kann Rousseau kein engeres Verhältnis zu dem Werk gewinnen. Einzelheiten der Deklamation beschäftigen ihn eingehend.
Als Glucks Iphigenie in Aulis von der Pariser Oper angenommen wurde, stellte ihr Direktor d'Auvergne die Forderung, daß ihm Gluck sechs Opern liefern müsse. So lieferte er nach dem Erfolg der „Iphigenie" eine französische Bearbeitung des „Orfeo". 1774 fand das Werk großen Beifall, die Gegner aber riefen, nachdem durch diesen Erfolg Lully und Rameau und mit ihnen die nationalfranzösische Oper zurückgedrängt war, Sacchini und Piccini auf den Plan. Glucks „Zauberbaum" und „Das belagerte Cythera" konnten in Paris nicht mehr den Erfolg der beiden ersten Werke finden. Die französische Bearbeitung der „Alceste" aber fand 1776 offene Ablehnung. Gluck nahm indessen die Ablehnung im sicheren Gefühl des Wertes seines Werkes gelassen hin. Sein Freund Corancez berichtet von seiner Äußerung: „Es wäre lustig, wenn dieses Stück durchfiele; das würde in der Geschichte des Geschmacks Ihrer Nation Aufsehen erregen. Ich dachte: ein Stück, das nur im musikalischen Stil komponiert ist, müsse Erfolg oder keinen Erfolg haben; dies hängt von dem sehr schwankenden Geschmack der Zuschauer ab. Ich dachte sogar, daß man ein Stück dieser Art zuerst mit Begeisterung aufnähme, und daß es hernach im Angesichte und sozusagen mit der Zustimmung seiner ersten Bewunderer erlösche. Aber daß ich ein Stück durchfallen sehe, das ganz auf die Wahrhaftigkeit der Natur aufgebaut ist, und in dem alle Leidenschaften ihren richtigen Ton gefunden haben, das bringt mich, muß ich Ihnen gestehen, in Verwirrung... Alceste soll nicht nur jetzt und in seiner Neuheit gefallen, es gibt für sie keine Zeit; ich versichere, daß sie genau so in zweihundert Jahren gefallen wird, wenn sich die französische Sprache nicht ändert, und mein Verstand sagt mir, daß ich sie auf alle Fundamente der Natur aufgebaut habe, die niemals der Mode unterworfen ist." Die Geschichte hat Gluck recht gegeben. Schon die Aufführungen nach dem ersten Mißerfolg ließen das Verständnis für das Werk wachsen.
Die Feinde des deutschen Meisters aber sannen auf neue Mittel, die Italiener gegen ihn auszuspielen. Als er seinen „Roland" entwarf, gab man den gleichen Stoff Piccini. Gluck vernichtete seine Skizzen und gab in einem „Offenen Brief" an Du Roullet seiner Empörung darüber Ausdruck. Als „Anonymus von Vaugirard" trat Suard auf Glucks Seite gegen Marmontel und Le Harpe. Sein Schaffen aber widmete Gluck der „Armide", die 1777 erfolgreich aufgeführt wurde. Der spöttischen Ablehnung des Werks durch La Harpe entgegnete Gluck selbst im „Journal de Paris". Trotz aller Streitigkeiten um sein Werk fand er damals äußere Anerkennung in der Aufstellung seiner Büste in der Pariser Oper 1778 neben Lully und Rameau. Im folgenden Jahr wurde die „Iphigenie in Tauris" mit Begeisterung aufgenommen, während „Echo und Narziß" völlig abgelehnt wurde. Über diesen Mißerfolg und die Pariser Streitigkeiten um sein Werk war Gluck so verärgert, daß er sich endgültig von Paris abwandte und im deutschen Wien den Rest seines Wirkens beschloß. An Kruthhoffer schrieb er 1780: „Das ich aber selber wiederumb auf Paris kommen solte, da wird nichts darauß so lang mann annoch die wörter Piccinist : Gluckist wierd in gebrauch haben, dan ich bin gott sey Danck anjetzo gesunth, ich mag keine galle mehr in Paris speyen."

Das Trautonium

Ein Beispiel elektrischer Musikinstrumente

Von Dietz Degen, Leipzig

Wir geben nachstehend den Darlegungen eines jungen Musikwissenschaftlers Raum, der im Trautonium eine Spitzenleistung der elektrischen Musikinstrumentenkonstruktion erblickt. Es gibt zwar auch andere Meinungen unter Technikern wie Musikern, aber Aufgabe einer Fachzeitschrift ist es, die Probleme der Zeit von den verschiedensten Seiten zu zeigen; und die Entwicklung der elektrischen Musikinstrumente darf von niemand mehr mit Stillschweigen übergangen werden.

Die Schriftleitung.

Die Leipziger Herbstmesse brachte für den Musikbeflissenen eine kleine Sonderüberraschung: Durch Rundfunk, Presse und Plakate wurde bekanntgegeben, daß Oskar Sala an zwei Abenden das von ihm verbesserte Trautonium im Saale des Landeskonservatoriums vorführen werde. Im praktischen Teil seiner Darlegungen waren als Glanzstücke einige virtuose Werke von Paganini vorgesehen. —

Das Trautonium, nach seinem Erfinder Prof. Dr. Trautwein benannt, ist den Männern vom Fach ja eigentlich nichts Neues mehr. Seit fast zehn Jahren wird es, in ständig sich wandelnder äußerer Form und mit immer neuen Verbesserungen vorgeführt und propagiert. Die breitere Öffentlichkeit jedoch, soweit sie überhaupt von ihm gehört hat, hält das Ganze wohl mehr für eine Art technischer Spielerei, der eine gewisse Wirksamkeit nicht abzusprechen sein mag, die aber im Grunde eben kaum ernstzunehmen ist. Diese Einstellung beruht auf der bekannten Trägheit der Masse gegenüber jedem Neuen und zugleich auf Mangel an Kenntnis vom musikalischen Wert und der praktischen Verwendbarkeit des Instrumentes.

Vor einiger Zeit wurde mit viel Eifer immer wieder die an sich müßige Frage nach der Lebensberechtigung solcher angeblich übermechanisierten Musikwerkzeuge gestellt. Besonders die Kreise der Haus- und Jugendmusikbewegung verhielten sich hier deutlich ablehnend. Wir können jetzt wohl grundsätzlich sagen, daß jede Furcht vor einem erdrückenden Übermaß an Technisierung der Kunst abwegig ist, da eine in sich gesunde Musikkultur auch ohne Nachhilfe des Theoretikers einem neuen Instrument den rechten Platz zuweist; gelegentlich wird dies allerdings die Vitrine im Kuriositätenkabinett eines Museums sein.

Wie jedes andere Teilgebiet der Technik hat auch der Instrumentenbau seinen ganz natürlichen Gang vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Ursprünglichen zum Verwickelten genommen. Gelegentliche retardierende Bewegungen oder gar Rückgriffe auf Primitiveres (wie etwa die Blockflöte) ändern an dieser Tatsache nichts. Auch kein noch so feuriger Protest hilft dagegen. Naheliegend ist es jedoch, daß die Freude am handwerklichen Ausfeilen und Verbessern eines als brauchbar erkannten Grundtypus leicht in der Überschätzung des damit scheinbar erreichten Fortschrittes enden kann. Solche gewaltsame Anwendung eines an sich richtigen Bauprinzips über die ihm gegebenen Grenzen hinaus können wir etwa an den Riesen- und Zwergformen der Instrumente beobachten. Auch die Versuche, durch eine additive Vermehrung an Stelle eines organischen Ausbaues das Instrument leistungsfähiger zu machen, pflegen zu scheitern, so wie sie aus reinem Wohlgefallen am Konstruktiven glauben, sich über gewisse Naturgesetzlichkeiten hinwegheben zu können.

Die Materie läßt sich nicht zwingen, sondern muß gestaltet werden.

Unaufhörlich wandeln sich Form und Klangbild der Musikinstrumente. Die älteren unter ihnen begnügen sich mit verfeinernden Umformungen der nicht lebenswichtigen Einzelheiten. Die jüngeren dagegen gestalten sich schnell und heftig um. Dabei kann es zu Abänderungen kommen, die scheinbar grundlegend selbst das ergreifen, was wir zunächst für das Wesen dieses Instrumentes halten möchten. Doch pflegt man solche Eingriffe in ihrer Bedeutung zu überschätzen, denn das Grundsätzliche, das Bestimmende an einem Instrument ist zunächst die Art der Tonerzeugung. Und hierin treten tatsächliche Änderungen höchst selten und nur in weiten Zeitabständen auf. Sie bedeuten jedesmal die Geburt einer ganzen neuen Gattung von Instrumenten und somit eine gewaltige Ausweitung unserer gesamten musikalischen Vorstellungswelt. Das ist im einzelnen wohl noch nicht verfolgt worden, kann aber an einem der letzten „epochemachenden" Ereignisse dieser Art, nämlich der Einführung des Streichbogens, auch ohne ausführliche Untersuchungen eingesehen werden.

Bisher verwendeten wir zum Hervorbringen von Tönen eigentlich nur die einfachsten unter den physikalischen Grunderscheinungen. Und höchstens ein gradweiser, jedoch kein grundsätzlicher Unterschied liegt vor zwischen der steinzeitlichen Knochenflöte, der uralten Lappentrommel und dem Ur-Saiteninstrument einerseits und der Mehrzahl unserer heutigen Orchesterinstrumente anderseits. Die folgerichtige Weiterentwicklung der in ihnen Gestalt gewordenen Prinzipien der Klangerzeugung

ist jetzt bereits so weit vorangetrieben, daß tiefergreifende „Verbesserungen" gar nicht mehr möglich sind. Was nun noch an den Instrumenten als fehlerhaft empfunden werden mag, liegt in deren Wesen begründet und kann nicht aus ihrer Ganzheit herauskorrigiert werden. Wollen wir also eine nennenswerte Vermehrung der musikalisch verwendbaren Klänge erreichen, so müssen wir für den Instrumentenbau Wege zu neuen Baugrundsätzen aufweisen[1]. Damit werden die bisher angewendeten keineswegs als überflüssig beiseite gelegt; sie sind ja in sich und für ihre besonderen Zwecke eigenberechtigt. Voraussichtlich helfen sie sogar mit beim Ausbau des Neuerstandenen. Doch könnten sie ein solches nicht aus sich erzeugen, sondern bedürfen der Befruchtung durch den neuen Grundsatz. Diesem und seiner Ausgestaltung hat daher bevorzugt das Augenmerk des Instrumentenbauers zu gelten, wenn der neue, der weitere Kreis von Klängen um uns entstehen soll.

Selbst bei innerer Ablehnung vermag man nicht daran vorbeizukommen, daß die tatsächlich gewaltige Ausweitung unserer Einsichten in den Aufbau der Materie und die dabei waltenden Kräfte ganz zwangsläufig auch die Möglichkeiten der künstlerischen Darstellung vervielfältigen muß. Hier sei nicht einem billigen Lobpreis auf den technischen „Fortschritt" gehuldigt; wenn jedoch auf einem Teilgebiet menschlichen Forschens wahrhaft fundamentale Einsichten erlangt werden, so wirken sich diese allmählich wie über einen gemeinsamen Mittelpunkt des Denkens und Fühlens auch auf alle anderen Teilgebiete aus. So bedarf es nunmehr keines allzu großen musikgeschichtlichen Scharfblickes, um zu erkennen, daß schon seit geraumer Zeit die Verwendung gewisser Formen des elektrischen Stromes für die Erzeugung[2] eines musikalisch verwendbaren Tones fällig war. Auch hier ist der scheinbar ganz aus seiner zeitlosen Eingebung heraus gestaltende Erfinder nur das ausführende Organ eines allgemeinen Wollens, das schon lange danach drängte, Gestalt zu werden und in die Welt der Erscheinungen zu treten. Solche Feststellungen nimmt der schöpferischen Tat des einzelnen nichts von ihrer verehrungswürdigen Größe, sondern hebt sie im Gegenteil auf ein höheres Fundament, fern von allem Zufälligen.

[1] Der Vollständigkeit halber sei auf die oft recht fruchtbringende Möglichkeit hingewiesen, verschiedene, für sich schon bis zur Grenze ihres Vermögens eingesetzte Bauprinzipien zu koppeln. Solche Synthesen lassen noch manche Überraschungen erwarten; ein neues zusätzliches Fundament bilden sie jedoch nicht.

[2] Zur Übertragung und Reproduktion von Tönen wird die Elektrizität ja schon seit langem angewendet.

Bei den Bemühungen, den elektrischen Strom zur Tonerzeugung heranzuziehen, waren mehrere grundsätzlich verschiedene Wege gangbar. Einem von ihnen ist das Trautonium bereits recht weit gefolgt; es bietet sich jetzt in einer in allem Wesentlichen wohl festgelegten Form dar. Im Äußeren ähnelt es etwa einem Harmonium. An Stelle der Tretvorrichtung finden sich mehrere Pedale, deren Bedienung größte Aufmerksamkeit zugewendet werden muß. Die „Tastatur" besteht aus zwei Metallschienen, denen einige verstellbare tastenartige Zungen aufgesetzt sind. Diese sollen jedoch nur eine gewisse Sicherung des Lagegefühls der spielenden Hand bewirken; im Grunde ist durch Verschieben des Griff-Fingers auf der Kontaktschiene auch jedes Glissando möglich. Eine große Anzahl verschieden geformter Schalter und Knöpfe läßt zunächst eine höchst komplizierte Registrierweise befürchten, doch zeigt sich später, daß viele von ihnen nur zur einmaligen Abstimmung herangezogen zu werden brauchen. Während des Vortrags selbst ist kein schneller Wechsel im Schaltschemas vorgesehen. Die Einstimmung auf die gewünschte Tonhöhe ist, nach meinen Beobachtungen, für den Laien mit einigen Schwierigkeiten verknüpft; sie erfordert zudem ein recht gutes Gehör. Hier müßte eine voll- oder halbautomatische Einstellung möglich sein, wenn das Instrument zu weiterer Verbreitung kommen soll. Besonders auffallend ist der vom eigentlichen Spiel- und Stromerzeugertisch getrennte Lautsprecherbau. Die elektrisch erregte Membran ist ja das einzige aller schallerzeugenden Medien, das jede im Orchester auftretende Klangfarbe hervorbringen kann. Die bisher bekannten Instrumente sind in ihren sie kennzeichnenden Farben nur wenig veränderlich. Die Violine kann zwar „quasi flautando" spielen, erreicht aber nicht mehr als eine gewisse Annäherung an den Flötenton, jedoch nicht diesen selbst. Ein Resonanzkörper wie der des Kontrabasses würde hohe Töne so entscheidend umfärben, daß er nicht den Klang der Pikkoloflöte wiedergeben könnte. Eine kleine Resonanzfläche dagegen wäre nicht fähig, tiefen Tönen die erforderliche Klangintensität zu geben. Von einem wahrhaft umfassenden Instrument aber muß (und kann heutzutage) verlangt werden, daß es den gesamten unseren Ohren zugänglichen Hörbereich umspannt. Und das ist nur mit der Elektromembran möglich. Das Trautonium ist ein Melodieinstrument und gibt daher unter gewöhnlichen Umständen nur einen Ton gleichzeitig an. Man kann also nicht Akkorde beliebiger Zusammensetzung erzeugen. Dafür ist es in der Lage, durch Mischung aus den einzelnen Klangkomponenten den Ton jedes vorhandenen Instrumentes nachzuahmen und, was viel wichtiger ist, neue, bisher ungenutzte Klangfarben vorführen. Schließlich liegt ja die Aufgabe eines Neubaues nicht darin, das bewährte Alte zu imitieren. Ja, seine Lebensberechtigung erhält er

erst, wenn das nur ihm Eigene sich als verwendbar erweist. Dieses Neuland ist beim Trautonium eben die Fähigkeit, jede Klangschattierung und -höhe innerhalb des Hörbereichs der menschlichen Ohren (nebenbei gesagt: sogar über dieses hinaus!) zu erzeugen. Oskar Sala kann also mit Recht behaupten, daß noch kein Musiker vor ihm so viele verschiedene Kompositionen für nahezu alle Melodieinstrumente klanggetreu gespielt habe. Und schließlich hatte auch vor ihm kein anderer die Möglichkeit, während eines Vortrages allmählich oder auch ohne Übergang den Ton so gründlich umzufärben. Durch Zusetzen oder Auslassen der Obertöne und der subharmonischen Töne ändert sich zudem, stets innerhalb der Grenzen des gerade gewählten Instrumentenklanges, auch der Charakter des Tones; er wird scharf-schmetternd oder weich-hauchend. Das tilgt viel von der bei allen „mechanischen" Klangwerkzeugen so gefürchteten Starrheit.

Ein weiterer Vorteil ist, daß man bei gleicher Spieltechnik sowohl die Tonhöhe wie die Klangfarbe beliebig wählen kann. Der Trautoniumspieler kennt also keine Transposition; er ist auch völlig unabhängig von der bei den einzelnen Instrumenten oft so unterschiedlichen Spieltechnik. Und hier kommen wir zu einem Fragenkomplex, der aus einer für die Musikwelt zwar allgemeinen, aber in sich völlig unbegründeten romantischen Auffassung vom Wesen der „Kunst" entweder gar nicht erkannt oder in seinen Folgerungen als ketzerisch verschrien wird.

Ich meine den Begriff der künstlerischen „Ökonomie".

Wir betrachten es heute als selbstverständlich, daß ein Instrumentalist durch zehn und noch mehr Jahre hindurch unermüdlich üben muß, um die für sein Instrument erforderliche und nur für dieses anwendbare Spieltechnik zu „beherrschen". Er ist also dann in der Lage, einen unserer so zahlreichen Klangträger vorzuführen. Jeder andere würde ja ein zusätzliches Studium von nahezu gleicher Dauer erfordern. Sollten wir hier tatsächlich uns so weit vom Material abhängig machen? Sollte sich der einzelne wirklich auf nur eine in schmalem Bereich nuancierte Klangfarbe festlegen? Am Gesamtraum der klingenden Welt gemessen ist das hier überspannte Gebiet ja geradezu winzig, und es verlangt doch zu seiner Eroberung und Erhaltung das ganze Leben und die ganze Arbeitskraft eines begabten Musikers! Und wenn dieser dann durch lange Zeit sich mit vielen Erfahrungen bereichert und seine Fähigkeit bis zu den höchsten Höhen der Virtuosität entwickelt hat, so umfaßt sein Können doch noch immer nicht alle Möglichkeiten, die dem besonderen Klang seines Instrumentes, etwa dem Oboenklang „als solchem", abzugewinnen wären. Jeder Tonsetzer weiß, wie sehr gewisse Eigenheiten der Spieltechnik eines Klangkörpers hindernd zwischen der ursprünglichen Konzeption und der tatsächlichen Aufzeichnung stehen können. Und es ist nicht jedem zu empfehlen, sich an Beethoven ein Beispiel zu nehmen, der ja, wenn ihn der Gedanke an eine Violinkomposition überkam, die „verfluchte Geige" ganz vergaß, sich also von der Perspektive des Spielenden freimachte. Um nur einige Schwächen unserer Instrumente zu nennen: Die Unterschiedlichkeit der „Register" mancher von ihnen kann zwar als Mittel künstlerischen Ausdruckes recht wohl angesetzt werden; im Grunde ist sie aber eine unerwünschte Erscheinung. Und es würde tatsächlich eine gewaltige Ausweitung unseres Vorrates an Klangmöglichkeiten bedeuten, wenn wir ein einzelnes Register gleichmäßig durch den ganzen Tonraum zur Verfügung hätten. Die Orgel bietet uns dieses ja in gewissen Grenzen. Ich selbst würde etwa dem Cello wünschen, daß es den runden Klang der tiefen und mittleren Lage an Stelle der gezwungen und gequetscht klingenden höheren Töne erhielte.

Weiterhin: Die Grenzen der Klangintensität liegen bei den meisten Instrumenten ziemlich eng beieinander. Die Spanne zwischen forte und piano ist besonders bei den Blasinstrumenten nicht sehr groß, und im Gebiet der extremen Lautstärken fehlt es noch dazu nicht an unerfreulichen Begleiterscheinungen. Hier ist das elektrische Musikgerät bedeutend leistungsfähiger. Auch kann es die Kantilene beliebig lang spinnen, ohne Atemschwierigkeiten befürchten zu müssen. Und noch etwas: Denken wir z. B. an das gefürchtete „Kicksen" des Hornes. Kein Spieler vermag mit Sicherheit vorherzusagen, ob er diese oder jene gefährliche Stelle im Konzert einwandfrei vorführen kann. Wir sind an solche Mängel bereits derart gewöhnt, daß sie als unabänderlich hingenommen werden. Die Reichsrundfunkgesellschaft, seit langem im Besitz eines Trautoniums, hat dieses bei ihren Sendungen schon mehrfach für solche heiklen Aufgaben eingesetzt und daraufhin sogar Anfragen bekommen, wer denn diesmal das Horn so strahlend klar und vollendet gespielt habe. Zusammenfassend: Es läßt sich also vom mehr musiktechnischen Blickpunkt aus viel Vorteilhaftes über ein solches Instrument wie das Trautonium sagen, und man möchte zumindest zugeben, daß hier einige doch recht bedeutsame neue Möglichkeiten aufgetan wurden. Auch wer von den elektrischen Instrumenten nicht die „Zukunftsmusik" erwartet, wird ihnen gegenüber doch wohl gerechtermaßen eine wohlwollende Neutralität einnehmen müssen.

Was sagt aber nun der „Künstler", der Ästhet dazu?

Zunächst: Welche Art Musik soll denn eigentlich auf dem Trautonium gespielt werden? Theoretisch ist es ja fähig, nahezu jeden nur gewünschten Tonablauf vorzutragen. Damit sind alle Werke für Melodieinstrumente zugänglich geworden, außerdem steht noch eine Fülle bisher ungenützter Möglichkeiten offen. Es fragt sich nun, ob wir es für

richtig halten, alle die vom Komponisten ursprünglich für ein bestimmtes Instrument gedachte Musik einfach zu übernehmen und, mit möglichst getreuer Klanganpassung, elektrisch und in der durch die Tasten bedingten Spieltechnik auszuführen. Rein klanglich dürfte ein Unterschied zwischen dem Spiel auf einem Trautonium und etwa einer Geige kaum feststellbar sein. Das gaben auch die bei den Vorführungen anwesenden namhaften Instrumentalisten zu. Wie aber, wenn der Trautoniumspieler einmal von den weiteren Möglichkeiten, die ihm das Instrument bietet, Gebrauch macht und etwa bei einem langsamen Satz die Tonstärke über das einer Violine zukommende Maß wachsen läßt oder den Klang trotz großen Volumens zu niegehörter Weichheit umfärbt? Ist diese vom Tonsetzer nicht erwartete (wenn auch vielleicht erträumte!) Art der Darstellung noch mit dem Begriff der Werktreue zu vereinen? Ich glaube, auch hier sollten wir vor ernsten Versuchen nicht zurückschrecken und das letzte Urteil der Zukunft überlassen, denn „recht hat, was überlebt". Und wer meint, daß er seiner eigenen Vorstellung vom unwandelbaren Beibehalten der ursprünglichen Klangform zum Überleben verhelfen müsse, der soll um der Folgerichtigkeit willen auch auf die Fülle der Hausmusik mit Generalbaß verzichten. Diese und mit ihr eine große Anzahl der besten Werke des Barock setzen ja das Cembalo (oder gelegentlich das Clavichord) voraus und dürften daher nicht auf dem klanglich so grundlegend andersgearteten Klavier unserer Zeit ausgeführt werden. Cembalo und Pianoforte sind ja durch die verschiedene Art der Tonerzeugung nur noch als recht entfernte Verwandte zu betrachten. Oder, um nur einige weitere Beispiele anzudeuten: Ohne das echte Klarinblasen dürften wir dann auch Bachs Werke nicht mehr aufführen. Der „Don Giovanni" müßte wieder mit italienischem Text über die Bühne gehen, und für den „Parsifal" wäre unbedingt ein verdecktes Orchester erforderlich. Hier bedeutet ein gewolltes Beharren auf Überkommenem tatsächlich den Tod der Musik. Selbstverständlich gilt es, die großen Werke vergangener Zeit nicht bedenkenloser Verunglimpfung auszuliefern; ihren w a h r e n Inhalt wird man wohl immer dann am echtesten empfinden, wenn sie in einem Gewand vor uns treten, das dem ihrer Entstehungszeit zumindest angeähnelt ist. Und ein n e u e s Instrument sollte sich möglichst bald eine eigene und ihm gemäße Notenliteratur verschaffen!

Diese wird, wenn sie wegweisend sein will, auch ganz neue Forderungen an das Hörvermögen und die musikalische Aufnahmefähigkeit stellen; sie wird somit gegenüber dem bisher Gewohnten k o m p l i z i e r t e r wirken.

Hieraus kann und darf kein Vorwurf entstehen.

Selbst die uns so leistungsfähig erscheinende Violine wird eines Tages abgelöst werden, und spätere Zeiten holen sie vielleicht wieder hervor, um sich an ihrer „Ursprünglichkeit" in ähnlicher Weise zu erfreuen, wie wir jetzt an der Blockflöte. Man wird sie dann zu den „Volksinstrumenten" rechnen, und ein Teil der besonders fortschrittslüsternen Musiker mag sie dann wohl als nicht ganz vollwertig über die Achsel ansehen. Und der Musikwissenschaftler wird erneut feststellen können, daß der Instrumentenbau mit seiner bekannten Beharrlichkeit auf dem erprobten Hergebrachten selbst in einem Zeitalter bereits hochentwickelter Technik noch immer Holz, Darm und Pferdehaar verwendete, statt sich der elektrischen Röhren und Spulen zu bedienen. Und man wird wieder einmal Gelegenheit finden, auf die hohen kulturellen Werte echter Handarbeit hinzuweisen und vielleicht mit Bedauern von einer fortschreitenden Mechanisierung und Entgottung der Kunstübung zu sprechen. Dieses Lied ist alt und ewig neu; es trifft zu auf die äußeren Erscheinungen, aber verkennt das W e s e n der Entwicklung. Denn diese ist dem Beharren abhold und sieht jeden Zustand nur als Zwischenstufe. Bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber den großen und vielleicht richtungweisenden Vorteilen elektrischer Instrumente können jedoch einige schwerwiegende Einwände nicht verschwiegen werden, die sich gerade gegen das T r a u t o n i u m richten. Denn wenn wir schon die „Ökonomie" der Kunst in unsere Betrachtung einbeziehen, so scheint mir gerade hier der große Aufwand an Apparaten und Mechaniken, die reichlich lange Lernzeit und vor allem die Benützung sämtlicher zehn Spielfinger sowie der Füße zur Erzeugung von nicht mehr als jeweils eines einzigen Tones höchst unwirtschaftlich. Da es zudem mit viel Mühe verbunden ist, das Instrument von einer Musikstätte zur anderen zu bringen, so müßte es (etwa wie jetzt die Harfe) in je einem Stück in der Wohnung des Spielers und an seinem Arbeitsplatz vorhanden sein. Wollte man das Trautonium in einer H a u s musik verwenden, so könnte man es theoretisch ja entweder mit mehreren seinesgleichen paaren (was allerdings an den schon aufgewiesenen technischen Schwierigkeiten scheitern dürfte) oder man benutzte es zu Klavier bzw. anderen „alten" Streich- und Blasinstrumenten. Ein solches Kompromiß führt zu keiner Befriedigung.

Unzweifelhaft ist das Trautonium allen anderen bisher bekannten Instrumenten weit überlegen in der Fähigkeit, den einzelnen Ton und die melodische Linie auszugestalten. Dieser Vorrang wird aber nicht ganz billig erkauft. Sehen wir gerechterweise ab von der noch immer etwas unförmigen Apparatur und gewissen bautechnischen Mängeln, denn hier ist eine weitgehende Vervollkommnung ja noch möglich. Immer bleibt aber, auf Grund des gewählten Bauprinzips, das Instrument unfähig beliebige Zusammenklänge zu erzeugen, und das scheint mir ein bedeutungsvoller Mangel zu sein. Wenngleich wir gerade jetzt erneut die „Weise" hochschätzen gelernt haben und uns ein

wenig von überfeinerter Harmonik abwenden konnten, ist es doch ohne Zweifel, daß die Zukunft nicht der Monodie, sondern den verschiedenen Arten der Zusammenklänge gehört. Wenn also das Trautonium sich nicht zu einer Form und Größe (oder besser „Kleine"!) entwickelt, die gestattet, es ohne erhebliche Schwierigkeiten in einen auch hausmusikfähigen Verband zusammenzufassen, so wird es sich von vornherein mit einer recht speziellen und vielleicht sogar einseitigen Beschäftigung begnügen müssen. Dann wird es zwar vielleicht im großen Konzert glänzen können oder das Orchester um einige Klangfarben bereichern, — die Liebhabermusik jedoch bleibt ihm verschlossen, da diese entweder das Zusammenspiel mehrerer Artverwandter fordert oder anderseits für das einzeln gespielte Instrument nicht auf den Akkord und überhaupt die gleichzeitige Mehrstimmigkeit verzichten kann.

Theodor Kaufmanns Orchestrion

Von Georg Hölzer, Berlin

Jedem Musikhistoriker ist der Name Kaufmann geläufig, der Name jener berühmten Akustikerfamilie, zu welcher die weitaus größten Erfinder aller Zeiten auf dem Gebiet der mechanischen Musikinstrumente gehörten. Zahllos sind ihre Schöpfungen und Erfindungen, deren eine Reihe noch heute in automatischen Musikwerken Anwendung finden. Die hauptsächlichsten und interessantesten Erzeugnisse waren seinerzeit in „Kaufmanns akustischem Kabinett" in Dresden zusammengestellt, das zuerst in einem Hause am Postplatz und später im Hause Ostraallee 19, schließlich auch in Berlin (Taubenstr. 34) gezeigt wurde. Das akustische Kabinett enthielt das „Chord-aulodion", das „Symphonion", das „Harmonichord", den berühmten automatischen Trompeter, den Carl Maria von Weber eingehend beschrieb, und andere Wunderwerke; doch das Glanzstück der Ausstellung war das „Große Orchestrion".

Friedr. Theodor Kaufmann (geb. am 9. April 1823, gest. am 5. Februar 1872) schritt, nachdem das Bellonion erstanden war, im Jahre 1846 zur Ausführung einer vom Vater ererbten Idee, ein möglichst vollständiges, großes Musikwerk auszuführen, welches eine ganze Musikkapelle in sich vereinigt und ihr Spiel automatisch wiedergibt. Nach vielfältigen Versuchen und in fünfjähriger Arbeit wurde es im Jahre 1851 vollendet und der Öffentlichkeit am 23. April 1851 übergeben, unter dem sinnvoll erdachten Namen „Orchestrion".

Der Physiker und Musiktheoretiker von Schafhäutl (geb. 16. Februar 1803, gest. 25. Februar 1890) äußerte sich als Zeitgenosse: „Den Triumph akustischer Musik aber bildet das ‚Orchestrion' — —. Es stellt ein vollständiges Orchester aus Blasinstrumenten dar, mit Trompeten, Hörnern, Klarinetten, Fagotten, Oboen, Flöten, Piccolos, Posaunen, nebst großer und kleiner Trommel, Pauken, Triangel usw. — — — Jeder Chor von Instrumenten hat sein eigenes Gebläse, nur für das eine Instrument bestimmt und deshalb auch nur für das eine tätig, daher die Hauptinstrumente ebenso unabhängig in Bezug auf Vortrag des Piano, Forte, Crescendo, Decrescendo etc. sind, als dies der einzelne Bläser in einem Orchester zu sein pflegt." In einer anderen Stelle seiner ausführlichen Kommentation über das „Orchestrion" schreibt Prof. Dr. v. Schafhäutl: „Durch eine einfache, aber ebenso sinnreiche Bremsvorrichtung hat der geniale Mechaniker die Bälge so in seine Gewalt bekommen, daß sie in der Tat, die Stelle der menschlichen Lunge vertretend, bald nur wenig geöffnet, kaum zu atmen scheinen, bald durch die leiseste Berührung zum stärksten Fortissimo anschwellen."

Mit diesen Worten ist die Wesensart des „Orchestrion" in ganz kurzem Umriß gekennzeichnet; wollte man eine genaue Beschreibung dieses Wunderwerkes geben und auch näher auf die Geschichte seiner Entstehung sowie ganz besonders auf die musikhistorische Bedeutung desselben näher eingehen, so würde der Text eine stattliche Broschüre füllen. Hier sei nur das wichtigste kurz erwähnt.

Das „Orchestrion" ist hervorgegangen aus Kaufmanns „Bellonion". (Das ist jenes Trompetenwerk, welches im Jahre 1805 Napoleon, der nach der Schlacht bei Jena im Charlottenburger Schloß Quartier bezogen hatte, nicht geringen Schreck einjagte; unvorsichtiges Hantieren seiner Begleiter hatten den Mechanismus ausgelöst, das Trompetenwerk schmetterte einen preußischen Militärmarsch; der Imperator glaubte sich überfallen, stürzte ans Fenster und ließ Alarm schlagen.) Im Jahre 1851 wurde das „Orchestrion" mehrfach im Auslande gezeigt und erregte besonders in London auf der Industrie-Ausstellung Sensation unter besonderer Auszeichnung seitens der Königin von England. Es dürfte kaum einen oder nur wenige europäische Herrscher der damaligen Zeit gegeben haben, denen nicht in den folgenden Jahren das „Orchestrion" als das Glanzstück des bereits erwähnten „Akustischen Kabinetts" vorgeführt wurde. Späterhin gelangte es an das Deutsche Museum in München.

Die musikhistorische Bedeutung des Instrumentes ist darin verankert, daß es der Ausgangspunkt der später zu hoher Blüte gelangten Baukunst

Einnahme von Compositionen.

1853.

Nov. 23. Von Kistner in L. für Phantasie f. Violin Op. 131. 26 Louisd'or 147. 20.

Dec. 23. Von Arnold in L. … f. Op. 124. (15 Fr.) 85. —

" " " " in Gemeinschaft von … 26. 12½

" " " Senff in L. für die Balladen Op. 122. 33. —

" 31 Von Schuberth in Hbg. (6 Fr.) … 36. —

Summa: Thlr. 1925. 11½

1854.

März 8 Von Herrn Wigand für die gesammelten Werke 400.

" 11. Von Hrn. Dietzsch auf alte Schuld vom Vater 1853 her — 15.

" 24. Vom Concert-Comité unterschiedlich ausgezahlt f. d. Benefizconcert 100.

1854

April 28. Gehalt vom Comité f. d. 3 Monate April Mai u. Juni gerechnet — 137 15.

Mai 2. Zinsen für ¼ Jahr von Fräulein Schumann 50.

Mai 22. 1 Coupon über 2300 [illegible] eingewechselt 51. 7½

Juli 1 4 Coupons eingewechselt 222 2½

" 8 Gehalt vom Comité für Juli Aug. u. Sept. 137. 15.

August 2. Zinsen für ¼ Jahr von Pauline — 50.

October 7. Coupon über 2300 eingewechselt 51. 7½

Eine der letzten Seiten aus Robert Schumanns unveröffentlichtem „Einnahmenbuch", in dem er sich sorgfältig die aus dem Verkauf seiner Kompositionen erzielten Gewinne eintrug. Die letzten Einträge stammen von der Hand des jungen Johannes Brahms.

(Zu dem Aufsatz von Dr. Wolfgang Boetticher Seite 58ff.)

[illegible]

Ew. Königliche Majestät

geruhten huldvollst die Zueignung meines Oratoriums: das Paradies und die Peri zu genehmigen. Für die gnädige Erlaubniß meinen tiefsten Dank aussprechend, wage ich nur noch den Wunsch, daß es ein freundliches Geschick vergönnen möchte, Ew. Königlichen Majestät meine Composition lebendig vorzuführen, vielleicht, daß, wenn auch nicht die Musik, die Erinnerung an die reizende Dichtung Eurer Majestät einen Augenblick des Genusses verschaffte.

In tiefster Ehrfurcht

Euerer Königlichen Majestät

Dresden,
den 27sten Februar
1845.

unterthänigster
Robert Schumann

Robert Schumanns Brief an den Preußischen König Friedrich Wilhelm IV. vom 27. 2. 1845.

automatischer Musikinstrumente gewesen ist. Ohne die Akustikerdynastie Kaufmann gäbe es wohl heute keine Pianola, noch andere halb- oder ganzautomatischen Musikinstrumente. Jedenfalls ist „Kaufmanns Orchestrion" das musikhistorisch wichtigste und bedeutendste Glied in der Entwicklungsgeschichte der automatischen Musikinstrumente.

Das Orchestrion existiert in nur einem Exemplar; es ist kein zweites, keine Kopie angefertigt worden. Es ist „**das**" Orchestrion, von welchem späterhin für selbsttätig spielende Musikapparate der bekannte Name entlehnt wurde. Er rührt von dem Erbauer her.

In Meyers Konversations-Lexikon ist das hier behandelte Instrument, d a s „Orchestrion" (also nicht die Gattung von Musikinstrumenten, sondern das individuelle Stück) an mindestens drei Stellen besprochen, — in der 6. Auflage, 1908:

Band 10 unter „Kaufmann 1", Band 14 unter „Musikwerke" und Band 15 unter „Orchestrion". Es sagt unter anderem unter „Kaufmann — Name einer berühmten Akustikerfamilie" — — — des von seinem Sohne Friedrich Theodor Kaufmann (geb. 9. April 1823, gest. 5. Februar 1873) konstruierten Orchestrions, welches namentlich 1850 in England Bewunderung erregte." — Unter „Musikwerke, mechanische, automatische", welcher Artikel mit den automatischen singenden Vögeln des Altertums beginnt und mit dem Reproduktionspiano Mignon endet, nimmt d a s Orchestrion eine besondere Stelle ein und wird schon durch die bloße Erwähnung in der kaum mehr als eine Seite umfassenden Abhandlung als eines der größten Erfinderwerke aller Zeiten auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues gekennzeichnet. Unter „Orchestrion" findet Meyers Lexikon keinen Anlaß, ein Wort über die heute fabrikmäßig hergestellten Automaten gleichen Namens zu verlieren; es verbleibt vielmehr auf musikhistorischem Gebiet und berichtet, daß Fr. Th. Kaufmann, der Abt Vogler, sowie Kunz in Prag verschiedenartige Erfindungen, von ihnen konstruierte Instrumente mit dem Namen „Orchestrion" belegten, aber Fr. Th. Kaufmanns Orchestrion steht an erster Stelle.

Die Echtheit des Orchestrions, die Identität mit dem von Fr. Th. Kaufmann 1846 bis 1851 erbauten Instrument ist nachweisbar. Der jetzige Besitzer verfügt über ein Autogramm des Fr. Th. Kaufmann in Form eines Geschäftsbuches, in welchem das „Orchestrion" als Opus „43" eingetragen ist, ferner über verschiedene Zeitschriften und Zeitungsausschnitte aus früherer Zeit nebst Abbildungen des Interieurs des Akustischen Kabinetts und speziell des „Orchestrions". (Gartenlaube 1860, Artikel „Der Akustiker Fr. Kaufmann und Sohn in Dresden" nebst vier Abbildungen, zwei davon ganzseitig, — Illustrierte Zeitung 1859, Artikel „Akustisches Kabinett u. s. w." mit ganzseitiger Abbildung, Zeitschrift für Instrumentenbau mit Artikel und Porträts des Friedrich Kaufmann, Joh. Gottfr. Kaufmann (Sohn) und Friedrich Theodor Kauffmann (Enkel) — etc. etc.) In den erhaltenen Zeitschriften finden sich die Abbildungen des Orchestrions oftmals wieder; einschließlich besonderer Abbildungen des Orchestrions und des akustischen Kabinetts ist die Wiedergabe des Orchestrions sechsmal vertreten.

Äußerlich bietet das „Orchestrion" einen Anblick von imposanter Pracht. Schon beim Anblick glaubt man Musik zu hören, so wirken die an der Vorderfront emporstrebenden Posaunen, Tuben, Hörner, Flöten und Klarinetten, — alles natürliche Instrumente. Der Name des Künstlers, welcher den Erbauer des Instrumentes ohne Zweifel betreffs dessen äußerer Struktur beraten oder den Entwurf geliefert hat, ist leider nicht überliefert.

Der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht

Von Julius Kopsch, Berlin

„Eine menschliche Gemeinschaft erscheint nur dann als gut organisiert, wenn sie diesen schöpferischen Kräften in möglichst entgegenkommender Weise ihre Arbeiten erleichtert und nutzbringend für die Gesamtheit anwendet."

Adolf Hitler: „Mein Kampf".

I.
Vorbemerkung

Sieben Jahre friedlicher und überaus fruchtbarer organisatorischer Aufbauarbeit, die mit der Errichtung der Stagma im Herbst 1933 ihren Anfang nahm, haben die deutschen Musiker entwöhnt, sich eingehender mit den großen Fragen des Urheberrechts zu befassen. Die überaus wichtigen Arbeiten für die nationalsozialistische Neugestaltung des Urheberrechts, die im Vorjahre zur Veröffentlichung des fertigen Gesetzentwurfes[1]) geführt haben, vollzogen sich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit in der Stille des Urheberrechts-Ausschusses der Akademie für deutsches Recht. Nur die besonders schwierige Regelung des Urheberrechts beim Filmwerk wurde auch in der Öffentlichkeit

[1]) Erschienen 1933 unter dem Titel: „Die Neugestaltung des Deutschen Urheberrechts" im J. Schweitzer Verlag, Berlin und München.

mit einiger Bewegung erörtert. Im übrigen war man zufrieden, daß die früheren scharfen Gegensätze der mannigfachen Organisationen durch die einheitliche Kulturführung des nationalsozialistischen Staates überwunden waren und freute sich mit Recht über die von einer zuverlässigen und großzügig arbeitenden Leitung erzielten, immer steigenden Stagma-Einnahmen, die ja anteilig allen wirklich gespielten Komponisten zugute kamen.

Vielleicht sind es gerade die in der Tat imponierende Höhe der Stagma-Erträgnisse und der Reiz, der von den zur Verteilung stehenden Millionen ausgeht, die neuerdings Stimmen der Unzufriedenheit mit der Ordnung, die im Jahre 1933 unter Mitwirkung des zuständigen Ministeriums zur endgültigen Beseitigung alter Interessengegensätze geschaffen und durch dieses Ministerium in der Satzung der Stagma ausdrücklich bestätigt worden war. Man hätte sich nicht wundern dürfen, wenn nach Kriegsausbruch diejenigen, welche durch die veränderten Verhältnisse irgendwie betroffen wurden, insbesondere die zu den Waffen Gerufenen, sich gemeldet hätten mit dem Wunsche, die für den Frieden getroffene Ordnung gewissen Bedingungen des Krieges angepaßt zu sehen, damit ungerechtfertigter Schaden vermieden werde. Ebenso wäre es natürlich gewesen, wenn aus den grundlegenden Erkenntnissen, die im Laufe der letzten Jahre bei den Arbeiten für die nationalsozialistische Neugestaltung des Urheberrechts gewonnen wurden, Forderungen für eine neue Bewertung der urheberrechtlichen Leistung abgeleitet worden wären.

Doch solche Stimmen sind es nicht, die hörbar wurden. Der Kampfruf aus jüngster Zeit bezieht sich auf alte Parteigegensätzlichkeiten, die in der nationalsozialistischen Synthese unwirksam sein müssen, und er gründet sich auf eine materialistische und individualistische Auffassung vom Urheberrecht, die durch die nationalsozialistische Rechtslehre völlig überholt ist.

Es ist bedauerlich, daß diejenigen, welche sich für berufen erachteten, in einer Zeit des gebotenen Burgfriedens ihrer Unzufriedenheit weithin hörbaren Ausdruck zu geben, in keiner Weise sich um die Entwicklung des nationalsozialistischen Urheberrechts, um die erfolgte völlige Klärung früher strittiger Begriffe und die Kodifizierung der nationalsozialistischen Rechtsgedanken gekümmert haben[2].

[2]) Von seiten der zuständigen Stelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ist wiederholt auf die Notwendigkeit hingewiesen worden, daß die deutschen Musiker sich mit dem Wesen des Urheberrechts vertraut machen.

II.

Über die Entstehung des Urheberrechts

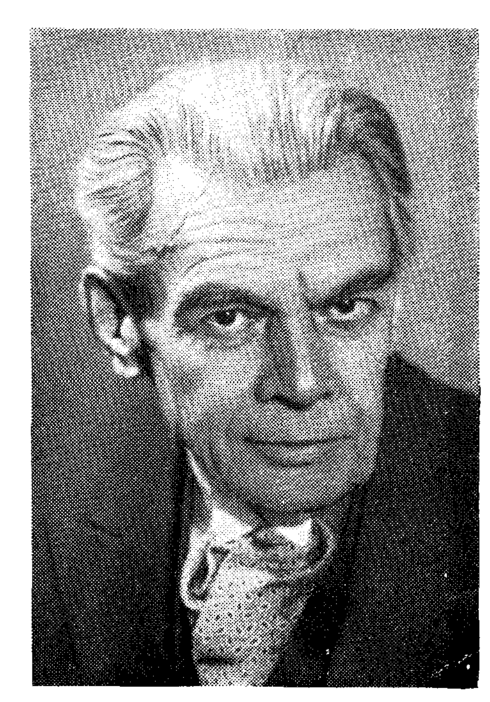
Das Urheberrechtsgesetz ist ein Kulturgesetz wie kein anderes. Will man aber den Kulturbegriff im Hinblick auf das Urheberrecht anwenden, so muß man sich an das positive Recht halten, so wie es der Gesetzgeber gestaltet oder zu gestalten im Sinne hat[3]).

Im Gegensatz zu früheren gesetzlichen Regelungen und zu vielen ausländischen Gesetzgebungen hat das nationalsozialistische Urheberrecht, so wie es in dem erwähnten Gesetzentwurf geformt ist, den Gedanken des Kulturschutzes klar herausgestellt. Um den ungeheuren Fortschritt der nationalsozialistischen Rechtsbildnug deutlich erkennbar zu machen, soll hier ein kleiner historischer Rückblick gegeben werden.

Ein „Urheberrecht" im allgemeinen Sinne, d. h. im Sinne des Schutzes irgendwelcher erkennbarer geistigen Leistung, hat es zu keiner Zeit gegeben. Der große Arzt, dessen Geist eine neue Heilmethode ersinnt und dadurch der Menschheit unendlich wohltut, ihn schützt kein Gesetz, daß er allein diese Methode anwenden darf und damit Reichtümer erwirbt. Der Gelehrte, der in unermüdlicher wissenschaftlicher Arbeit und mit bewundernswerter Intuition das Geheimnis der Hieroglyphen löst und damit der Menschheitsforschung ungeahnte Möglichkeiten eröffnet, er kann niemandem verbieten, seine Entdeckung auszunutzen, auch wenn der Entdecker dabei verhungern müßte. Der geniale Feldherr, der eine neue Kampfesart ersinnt, die die Welt umzustürzen geeignet ist, er muß sich damit abfinden, daß sein Gegner ihn nachahmt und womöglich mit der eigenen Methode schlägt. Alle diese „Urheber" bedeutsamer geistiger Schöpfungen haben kein Urheberrecht und werden es voraussichtlich auch zukünftig nicht haben. Ebensowenig hat der Urheber einer technischen Erfindung ein Urheberrecht. Die Tatsache allein, daß er mit der Erfindung eine geistige Leistung vollbracht hat, gewährt ihm keinen Rechtsschutz. Das als „Urheberrecht" bezeichnete Recht wird nur den Schaffenden auf dem Gebiete der Kunst zuerkannt. Wie es so kam, sei kurz erwähnt, damit der immer noch verbreitete Irrtum von der Selbstverständlichkeit des Urheberrechts, der auch in den Auslassungen der oben erwähnten Unzufriedenheit deutlich zutage tritt, etwas zurückgedrängt wird.

[3]) Die Verabschiedung des neuen nationalsozialistischen Urheberrechtsgesetzes ist nur darum nicht erfolgt, weil auf Anordnung des Führers grundsätzlich alle gesetzgeberischen Reformen, soweit sie nicht auf den Krieg Bezug haben, bis nach Kriegsende zurückzustellen sind.

Kaufmanns Orchestrion



Paul Büttner,
der Dresdner Komponist, der am 10. Dezember 70 Jahre alt wurde. Sein eindrucksvolles Schaffen wird demnächst gesondert gewürdigt werden.

Aus der Arbeit der Berliner Staatsoper



Fried Walters Oper „Andreas Wolfius“: Erstes Bild: Dresden. Entwurf von Paul Sträter

In der Tat ist das „Urheberrecht" erst nach der Erfindung des Buchdrucks entstanden, und zwar aus den Druckerprivilegien. Also nicht der Schaffende erhielt ein Recht, sondern der Unternehmer des Drucks, dem von dem jeweiligen Landesherrn zugesichert wurde, daß nur er allein drucken dürfe und jeder Nachdruck verfolgt werden würde. Nur mittelbar wurde das Druckprivileg auch für den Autor wirksam. Dieser höchst unbefriedigende Rechtszustand erstreckte sich noch bis in die Zeit unserer großen klassischen Meister, und es ist bekannt, in welche Kalamitäten noch Beethoven dadurch geriet. Erst als mit der Bildung größerer Staatseinheiten, insbesondere Preußens, sich die Notwendigkeit ergab, die bisherigen landesherrlichen Druckprivilegien in gesetzliche Regelungen überzuleiten, fing man an, von einem „Urheberrecht" zu sprechen, das zwar dem Namen nach beim Urheber entstand, in Wahrheit aber sogleich auf den Verleger übertragen und von diesem wie früher das Druckprivileg wahrgenommen wurde[4]. Der Druckunternehmer, der Verleger, blieb nach wie vor der eigentliche Herrscher auf dem Gebiete des „Urheber"rechts, da es, abgesehen von der bühnenmäßigen Aufführung eines Geisteswerks, die hier außer Betracht bleiben kann, außer der Vervielfältigung durch Druck eine andere Art der Verwertung nicht gab.

Eine wahre Revolution ergab es, als um 1900 die Gründer der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, an ihrer Spitze Dr. Richard Strauß und Dr. Friedrich Rösch, das Aufführungsrecht für musikalische Werke erkämpften und seinen Schutz in der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" auf sozialer Basis organisierten. Es war wirklich, wie es in den Berichten über die entscheidenden Beratungen heißt, ein Erwachen der deutschen Komponisten aus jahrhundertelangem Dornröschenschlaf, was sich damals vollzog. Mit einem Male stellte es sich heraus, daß das als „Urheberrecht" bezeichnete Recht nicht bloß einen Schutz des Druckunternehmens bedeutete, sondern viel weiter reichte, und daß dieses Recht vom Urheber, dem Komponisten, selbst auszuüben war. Auf der Grundlage dieser neuen Rechtsanschauung erreichten die deutschen Komponisten — unter der gleichen Führung — alsbald, nachdem das Grammophon erfunden war, auch den Schutz gegen mechanische Vervielfältigung (Schallplatten-Recht), der in Deutschland als Teil des Urheberrechts anerkannt wurde, während das französische Recht, in den alten Vorstellungen haftend, das Schallplatten-Recht als



„droit d'édition" dem Verleger zusprach. In weiterer Folge, im Zusammenhang mit den ungeheuren Fortschritten der Technik, wurden auch der Schutz gegen die Verbreitung durch Rundfunk und der Schutz gegen die Benutzung im Tonfilm als Bestandteile des Urheberrechts durchgesetzt. Dem nationalsozialistischen Urheberrecht aber ist es vorbehalten geblieben, jedwede Form der Verwertung des Werkes, gleichgültig ob heute schon bekannt oder nicht, dem Urheberrecht zu unterwerfen (§ 10 des Akademie-Entwurfes).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese großartige und befeiende Entwicklung sich nur vollziehen konnte in Auswirkung des Sieges, den Strauß und Rösch für die Gesamtheit der schaffenden Musiker erfochten hatten. Und ebenso gewiß ist es, daß dieser Sieg auf dem Gebiete des positiven Rechts nur möglich war, weil die Vorkämpfer der deutschen Komponisten auf Leistungen hinweisen konnten, deren überragender und bleibender kultureller Wert für die gesamte Nation von niemandem übersehen werden konnte. Damals war die Zeit, in der das gewaltige Schaffen Richard Wagners sich voll auszuwirken begann, in der die Werke von Brahms und Bruckner allmählich als nationales Geistesgut gewürdigt wurden, und in der eine neue Generation, Strauß, Pfitzner, Reger u. a., ihre Befähigung gezeigt hatten, die große Linie der ewigen deutschen Musik in würdigster Weise fortzusetzen.

Aber noch ein anderes Moment hat den Sieg der deutschen Komponisten sehr wesentlich beeinflußt: Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hatte den gesetzgebenden Faktoren durch Errichtung der zentralen Anstalt für musikalische Aufführungsrechte die sichere Gewähr geboten, daß die Ausübung des den Komponisten zuerkannten Aufführungsrechtes nicht spekulativ, sondern nach sozialen Gesichtspunkten und in einer den Bedürfnissen der Kulturpflege entsprechenden Weise erfolgen würde. Als den deutschen Komponisten das musikalische Aufführungsrecht zugestanden wurde, haben sie also eine soziale und kulturelle Pflicht[5]) übernommen, die in Erinnerung zu bringen gewiß

[4]) Näheres hierüber ist nachzulesen in meinem Aufsatz: „Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheberrechts" im Jahrbuch 1940 der Akademie für deutsches Recht S. 152—165.

[5]) Diese Gesichtspunkte sind in dem großen Prozeß, auf den die bekannte Reichsgerichtsentscheidung, veröffentlicht im 87. Band auf Seite 215 ff., sich bezieht, eingehend erörtert worden.

nicht unzeitgemäß ist. In der Zeit liberalistischen und marxistischen Denkens war das Bewußtsein jener Entstehung des komponistischen Aufführungsrechts teilweise verlorengegangen. Das nationalsozialistische Rechtsdenken aber hat den sozialen Kern des Urheberrechts wieder bloßgelegt und klargestellt, daß das Urheberrecht keine verkäufliche Ware, sondern ein sozial-gebundenes Recht[6]) ist.

III.

Vom Wesen des nationalsozialistischen Urheberrechts

Dieser Begriff des sozial-gebundenen Urheberrechts, der das nationalsozialistische Urheberrecht beherrscht und in zahlreichen Einzelheiten der gesetzlichen Gestaltung immer wieder sichtbar wird, bedarf einer Erläuterung, da der nicht rechtswissenschaftlich geschulte deutsche Musiker ihn kaum ohne weiteres verstehen wird. Ganz kurz könnte man vielleicht sagen, daß das Urheberrecht in besonderem Maße den vom nationalsozialistischen Staat verkündeten Grundregeln der völkischen Gemeinschaft unterworfen ist. Die oben dargestellte Entstehung des Urheberrechts hatte es bedingt, daß man das Urheberrecht früher beziehungslos sah wie etwa ein Patent, beziehungslos im Hinblick auf den Urheber — so konnte das Urheberrecht beliebig auf einen anderen übertragen und derart sogar gegen den Urheber geltend gemacht werden (in der nationalsozialistischen Urheberrechtsgestaltung ist das Urheberrecht für immer mit dem Urheber verbunden und unübertragbar) —, beziehungslos aber auch im Hinblick auf die Volksgemeinschaft, für die das Werk des Künstlers seiner Natur nach bestimmt ist. Das nationalsozialistische Rechtsdenken hat den Kulturvorgang vor Augen, der sich im künstlerischen Schaffen, dem Blutkreislauf vom schöpferischen Individuum zum Volk, vollzieht. Es schützt den schaffenden Künstler im Urheberrecht, weil sein Schaffen gemeinschaftsbildend und gemeinschaftserhaltend ist.

In der Tat war es von jeher das Wesen der Kunst, das innere Erleben eines einzelnen, eben des schaffenden Künstlers, zum gemeinsamen Erlebnis vieler zu machen. In den Gesängen Homers, in den Dramen des Aeschylos, Sophokles und Eripides, aber auch in den herrlichen Bildwerken des Phidias, Praxiteles und anderer Künstler haben die vielen, sich ständig bekriegenden Völkerschaften des alten Hellas ihr gemeinsames Griechentum erlebt. Und gerade wir Deutschen, die wir vielleicht mehr als alle anderen Nationen unter der völkischen Zersplitterung und der Unzulänglichkeit der staatlichen Formung zu leiden hatten, haben jahrhundertelang unser großes deutsches Vaterland fast nur in den Werken unserer schöpferischen Künstler erfühlen können. Lessing, Goethe und Schiller und nach ihnen die Romantiker mit ihren Dichtungen, Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Carl Maria v. Weber und schließlich Richard Wagner mit ihren Tonschöpfungen haben uns zum Bewußtsein gebracht, was deutsch ist und welch gewaltigen Kreis Zusammgehöriger der deutsche Geist umschließt. Der Staat, der für das nationalsozialistische Denken nichts Abstraktes, sondern die Verwirklichung der Gemeinschaft des Volkes darstellt, schützt im schaffenden Künstler sich selbst, nämlich diejenigen seiner Kräfte, die die Volksgemeinschaft von innen her zusammenhalten und unaufhörlich neu beleben. Dieses ist der Grund des nationalsozialistischen Urheberrechts[7]).

Hier enthüllt sich auch in völliger Klarheit der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht. Kultur ist für das Urheberrecht kein leerer schöngeistiger Begriff, Kultur ist auch kein Luxus, auf den ohne Schaden verzichtet werden könnte, Kultur ist vielmehr die zeugende Kraft, die dem Leben des Volkes Inhalt und Charakter gibt und auch seinen ewigen Bestand sichert. Das nationalsozialistische Urheberrecht stellt darum an die Gewährung des urheberrechtlichen Schutzes ganz bestimmte Anforderungen. In § 1 des Gesetzentwurfes heißt es:

„Werke, die Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung auf den Gebieten der Literatur und der Kunst sind, werden durch dieses Gesetz geschützt."

Nie zuvor hat ein Urheberrechtsgesetz die Voraussetzung des Urheberrechts so eindeutig bestimmt, ja die meisten Gesetze, darunter auch das deutsche vom 19. 6. 1901, hatten sich vollkommen darüber ausgeschwiegen, was unter einem „Werk" zu verstehen sei. Nicht jedes Werk, das ein Verfasser oder Komponist als solches zu bezeichnen beliebt, ist durch das nationalsozialistische Urheberrecht geschützt, sondern nur solche Werke werden als schutzfähig anerkannt, in denen die Persönlichkeit des Schöpfers durch die Kraft ihres Ausdrucks sich offenbart.

Der deutsche Musiker wird sogleich wissen, worum es sich handelt. In der Musik, die er hört oder

---

[6]) Diese Begriffsbestimmung ist in die Rechtsprechung des Reichsgerichts eingegangen.

[7]) Selbstzitat aus dem schon erwähnten Aufsatz: „Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheberrechts" im Jahrbuch 1940 der Akademie für deutsches Recht.

spielt, erlebt er Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, Richard Strauß, Pfitzner, Graener oder eine andere Persönlichkeit. Musik, die der Ausdruckskraft der Persönlichkeit entbehrt, stirbt schnell. Umgekehrt ist es geradezu ein Zeichen echter schöpferischer, das Volk befruchtender Kraft, daß sie in die Zukunft vorgreift. Die „Zukunftsmusik" Richard Wagners hat in vielem unsere völkische Gegenwart bestimmt (ich erinnere an die Festaufführungen der „Meistersinger", die auf Anordnung des Führers regelmäßig im Rahmen der Nürnberger Parteitage stattfinden). So hat die Komponistengeneration unserer Zeit die herrliche Aufgabe, für das geistige Leben des erst werdenden Reiches gestaltend zu sorgen.

Aus der eindeutigen, im Sinne des Kulturgedankens durchaus folgerichtigen Begriffsbestimmung des nationalsozialistischen Urheberrechts ergeben sich wichtige Folgerungen, die im nächsten Abschnitt behandelt werden sollen.

IV.

Anwendung auf die Stagma

Vorerst jedoch soll noch einmal zurückgegriffen werden auf die oben Seite 97 gemachte Feststellung, daß die deutschen Komponisten, als ihnen durch den deutschen Gesetzgeber das musikalische Aufführungsrecht als Teil des Urheberrechts zugestanden wurde, soziale und kulturelle Pflichten für die Art der Ausübung dieses Rechtes übernommen haben, und daß diese Pflichten durchaus der nationalsozialistischen Lehre vom sozial-gebundenen Urheberrecht entsprechen.

Die Erfüllung dieser Pflichten ist durch den nationalsozialistischen Staat mit der Errichtung der Stagma sichergestellt worden. Die Stagma ist die von vornherein ins Auge gefaßte zentrale Anstalt, die den Veranstaltern musikalischer Aufführungen Rechtssicherheit gewährt und nach innen und außen im sozialen Sinne zu wirken hat und tatsächlich wirkt. In der Satzung der Stagma (§ 3) ist ihr ausdrücklich vorgeschrieben, daß bei der Vergebung der von ihr verwalteten Rechte die Bedürfnisse der künstlerischen Musikpflege zu berücksichtigen sind. Wenn der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht derart verwirklicht wird, daß die Stagma für Veranstaltungen der künstlerischen Musikpflege besonders niedrige Aufführungsgebühren berechnet, so darf nicht übersehen werden, daß zwischen der Tarifpolitik der Stagma und ihren Verteilungsgrundsätzen ein enger Zusammenhang besteht. Völlig irrig wäre es, den durch die Stagma von den Stätten der künstlerischen Musikpflege eingezogenen Gesamtbetrag als Maßstab für den „materiellen Wert" der dort gespielten Musik zu benutzen. Diesem Irrtum sind die eingangs erwähnten unzufriedenen Kritiker leider unterlegen. Geschäftlich betrachtet könnte die Stagma auf Grund des absolut wirkenden Urheberrechts von den Kultur-Orchestern, den Kammermusik- und Chor-Vereinigungen usf. ohne weiteres ein Zehnfaches der bisher erhobenen Aufführungsgebühren verlangen und nötigenfalls auch erzwingen. Soweit öffentliche Körperschaften, der Staat oder die Stadtgemeinden, derartige künstlerischen Veranstaltungen tragen, wird eine ansehnliche Gebührenerhöhung sogar ernstlich befürwortet. Aber würde dadurch nicht eine starke Beunruhigung und vielleicht dauernde Schädigung der künstlerischen Musikpflege sich ergeben?

Wenn andererseits die Stagma gegenüber den Vergnügungsstätten, bei denen sehr erhebliche, durchaus gewerbliche Umsätze erzielt werden, den Kaffeehäusern, Tanzdielen, Bars, Gastwirtschaften usf., ihrerseits nach gewerblichen Gesichtspunkten verfährt und dadurch sehr beachtliche Einnahmen hereinholt, so wäre es ebenso verkehrt, diese automatisch als den Umsatzwert der dort gespielten Musik zu bezeichnen. In beiden Fällen, künstlerische Musikpflege und Vergnügungsgewerbe, handelt es sich um das Ergebnis der durch kulturelle und soziale Gesichtspunkte bestimmten Tarifpolitik der Stagma, nicht aber um die gegeneinander abzusetzenden Erträgnisse bestimmter Warengattungen. Das Repertoire der Stagma bildet eine Einheit. Der Veranstalter einer Aufführung, welcher Art auch immer, zahlt im Hinblick auf die unbedingte Rechtssicherheit, die ihm die Stagma gewährt, nicht aber für die einzelnen Musikstücke, die zufällig in einer bestimmten Zeitspanne gespielt werden. Es kann nicht bezweifelt werden, daß allein dieser Gesichtspunkt der Rechtsbefriedung (noch im Jahre 1933 unmittelbar vor der Errichtung der Stagma schwebten bei dem damals wirkenden „Musikschutz-Verband" viele Hunderte von Prozessen mit Musikveranstaltern; die Einnahmen an Tantiemen aber waren sehr viel geringer als gegenwärtig!) durch die bereitwillige Mitwirkung des einst so umstrittenen „Reichskartells der Musikveranstalter Deutschlands" die in keinem andern Lande der Welt auch nur vergleichsweise erreichte Höhe der Stagma-Einnahmen ermöglicht hat.

Es ist also gerecht, wenn die Stagma zur Entlastung der Stätten der künstlerischen Musikpflege bei der Verteilung ihrer kollektiven Erträgnisse einen angemessenen Ausgleich vornimmt. Dies be-

deutet keinen Eingriff in „individuelle" Rechte, sondern entspricht den sozialen Grundgedanken, die zur Errichtung der Stagma geführt haben, der ausdrücklichen Satzungsvorschrift über die Schonung der künstlerischen Musikpflege und dem kulturellen Gedanken im nationalsozialistischen Urheberrecht.

Im übrigen darf man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die deutliche Begrenzung des nationalsozialistischen Urheberrechts auf Werke, die Schöpfungen eigenpersönlichen Gepräges sind, unvermeidliche Unterschiede der Werkgattungen für das Verteilungssystem der Stagma nach sich zieht. Auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens werden diese Unterscheidungen schon von Gesetzes wegen mit nachhaltiger Wirkung durchgeführt. Eine Erfindung, und mag sie der Erfinder selbst als die größte aller Jahrhunderte bezeichnen, wird erst geschützt, wenn das Reichs-Patentamt sie, auf Kosten des Erfinders, genau auf Neuheit und Erfindungshöhe geprüft hat. Verneint das Patentamt, selbst bei Anerkennung der Neuheit, die Erfindungshöhe, so wird der Patentschutz versagt und der Erfinder muß sich die freie Benutzung seiner Erfindung gefallen lassen. Bei den bildenden Künsten hat sich die Notwendigkeit herausgestellt, Leistungen der sogenannten „angewandten Kunst", die einen wesentlich gewerblichen Charakter haben, vom urheberrechtlichen Schutz abzusondern und sie einem Rechtsschutz von viel geringerm Wert, dem „Musterschutz" (Gesetz vom 11. 1. 1876[8]), der noch dazu an Formalitäten gebunden ist, zu unterstellen.

Die Stagma nimmt eine Prüfung der bei ihr angemeldeten Werke daraufhin, ob sie überhaupt die Voraussetzungen des Urheberrechts erfüllen, im allgemeinen nicht vor. Das besagt aber nicht, daß tatsächlich alle gemeldeten und öffentlich gespielten Werke urheberrechtlich schutzfähig sind.

Sicher ist, daß Werke, die von ihren Schöpfern für die künstlerische Musikpflege bestimmt sind, grundsätzlich aus dem Bestreben geboren worden sind, etwas Eigenpersönliches auszudrücken, was die Voraussetzung des nationalsozialistischen Urheberrechts ist. Denn diese Kompositionen stehen im Wettbewerb mit den klassischen Werken unserer großen Meister, die den festen Bestand jeder künstlerischen Musikpflege bilden. Hatte der zeitgenössische Komponist nichts Eigenes, Zukunftsträchtiges zu sagen, so fällt sein Werk ohne weiteres durch die inneren Gesetze der künstlerischen Musikpflege. Es belastet darum auch die Stagma nicht.

Durchaus anders aber liegen die Dinge bei der Musikausübung an den Stätten des Vergnügungsgewerbes. Hier herrscht der Alltag mit seinen Bedürfnissen, der „Verbrauch" im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Musik darf in gewissem Sinne gar nicht ein hervortretendes eigenpersönliches Gepräge haben, denn das würde das Publikum, das oft nur mit halbem Ohr und kaum mit der Seele zuhört, leicht mehr stören als erfreuen und bewegen. So liegt es auf der Hand, daß derartige Musik nicht nur wegen der allgemein festgehaltenen Kürze der Gedanken, vielmehr aber wegen der gleichmäßigen Anwendung eines durch den Zeitgeschmack vorgeschriebenen Schemas vielfach an der untersten Grenze des nationalsozialistischen Urheberrechtsschutzes und bisweilen auch darunter liegt. Gewiß kommen auch dort solche Werke vor, die höchstpersönlich sind und zu den bleibenden Werten unserer nationalen Kultur gehören, so insbesondere das vielfach der künstlerischen Musikpflege voll zugehörige Operettenschaffen. Die große Masse der Erzeugnisse aber stirbt mit dem Alltag, für den sie geschrieben sind.

Es hat keinen Zweck, diesen grundlegenden Unterschied zwischen der der künstlerischen Musikpflege einerseits und der dem Vergnügungsgewerbe andererseits dienenden Musik zu vertuschen und zu verschweigen, daß die Grenzziehung des nationalsozialistischen Urheberrechts die Differenzierung im rechtlichen Sinne noch unterstreicht. Es muß darum auch, wenn nicht die sehr gefährliche Frage der Nachprüfung der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit in jedem einzelnen Falle aufgeworfen werden soll, aus Gründen der positiven nationalsozialistischen Rechtsgestaltung unvermeidbar gefolgert werden, daß die Stagma recht tut, wenn sie gemäß ihren festgelegten Verteilungsgrundsätzen, einen Ausgleich der äußerlich erscheinenden Umsätze zugunsten des für die künstlerische Musikpflege bestimmten Schaffens vornimmt.

Es könnte noch mancherlei Beachtliches zu diesem Kapitel vorgetragen werden, z. B. über die musikalische „Bearbeitung", die die Stagma bei ihrer Verteilung erheblich geringer bewertet als das „Werk". Hier kam es jedoch zunächst nur darauf an, den Kulturgedanken des nationalsozialistischen Urheberrechts klarzulegen und die positiven Rechtsvorschriften herauszustellen, welche die an den Verteilungsgrundsätzen der Stagma geübte Kritik als rechtlich unhaltbar und in jedem Sinne unzeitgemäß erweisen.

V.

Vom Schutz der Urheberehre

Nur angedeutet werden kann ihm Rahmen dieser Abhandlung eine weitere, für den deutschen Musiker hochbedeutsame Auswirkung des Kulturgedankens im nationalsozialistischen Urheberrecht: Der Schutz der Urheberehre, um den die Vorkämpfer der deut-

---

[8]) Die nationalsozialistische Gesetzgebung bereitet hierfür ein neues „Geschmacksmuster"gesetz vor, worüber ein Aufsatz von Ulescher im Jahrbuch der Akad. f. dt. Recht 1940 ausführlich berichtet.

schen Komponisten seit Jahrzehnten gerungen haben. Mit „Urheberehre" bezeichnet das Gesetz den Schutz des Urhebers, soweit er sich um die Anerkennung der Urheberschaft und die Unverletzlichkeit des von ihm geschaffenen Werkes handelt (§§ 10/10a des Entwurfes). Besonders wichtig ist es, daß dieser Schutz vom Ablauf der 50jährigen Urheberrechts-Schutzfrist unabhängig, somit grundsätzlich ewig ist (§§ 53 und 53a des Gesetzentwurfs). Er wird nach dem Tode des Urhebers durch seine Erben oder, wenn diese versagen oder die Schutzfrist verstrichen ist, durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ausgeübt.

„Schutz — aber nicht Fessel für die Melodie"

Von Fritz Pauli, Berlin

Die altumstrittene Frage des urheberrechtlichen Schutzes der Melodie ist in letzter Zeit durch ein Urteil des Kammergerichts (Sefira-Urteil vom 31. 7. 40) erneut in den Brennpunkt der Erörterungen in den beteiligten Kreisen gerückt worden. „Die Musik" hat sich mehrfach mit dem Thema des Melodieschutzes beschäftigt[1]). Das Urteil des Kammergerichts gibt Veranlassung, vor falschen, zu weit gehenden Folgerungen und Forderungen dem Gesetzgeber gegenüber zu warnen.

Dem Sefira-Urteil des Kammergerichts liegt der Sachverhalt zugrunde, daß in einem Tonfilm eine Melodie verwendet war, die mit einer anderen schon lange vorher veröffentlichten Melodie übereinstimmt. Zwar stimmen, wie einwandfrei festgestellt wurde, die beiden Melodien nur zu einer Länge von 5 Takten mit einem Auftakt überein, — aber die Zahl der Takte ist bekanntlich nicht ausschlaggebend. Wieder einmal möge betont werden, daß die auch heute noch verbreitete Meinung, 8 Takte zu entnehmen, sei kein Plagiat, falsch ist und weder im geltenden, noch im alten Urheberrecht eine Stütze findet. Das Gericht hat mit Recht ausgesprochen, daß bei der Begriffsbestimmung der Melodie von den Anschauungen des Volkes auszugehen ist. „Was Melodie ist, liegt im Blut, definieren kann man's nie" hat Max Reger gesagt. Melodie ist strömende Kraft, aber formgebunden, dem Maßstab Beckmessers entzogen. Gewiß ist der Einfall, das Finden einer Melodie, ein Denkvorgang. Die bewußte Aneignung fremden Geistesguts ist also nicht so leicht festzustellen, wie der Diebstahl einer Sache, eines „beweglichen Gegenstandes". Andererseits hat, wie das ausführliche Beweisverfahren, das dem Urteil voranging, bewiesen hat, die Rechtsprechung durchaus die Mittel und Möglichkeiten, den Ausgangspunkt des Einfalles festzustellen und mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit aufzuhellen, ob Tatsachen vorliegen, die für eine „bewußte" Entnahme einer früheren Melodie sprechen. Das Gericht hat im vorliegenden Urteil sich nicht von einer bewußten Entnahme überzeugen können und hieraus die einzig möglichen Folgerungen gezogen.

[1]) Vgl. die Beiträge in den Heften vom Dezember 1929, März 1930, Januar 1940, August 1940.

Das Kammergericht hat damit die Linie weiter entwickelt, die es schon in einem früheren Urteil vom 23. 6. 1926 eingeschlagen hatte. Lange Zeit hindurch waren sowohl die höchsten Gerichte, als auch die Sachverständigen-Kammern in ihren Urteilen und Gutachten von Künstlern und Schriftstellern mit Recht angegriffen worden. Allzu deutlich zeigten sie das Bestreben, beim Vorliegen noch so geringer Änderungen in der Bearbeitung die künstlerische Originalität des neuen Werkes zu bejahen. Man urteilte nach dem, wodurch sich die beiden Werke unterschieden, anstatt das Gemeinsame zu prüfen und unberechtigte Entlehnungen rücksichtslos zurückzuweisen. Auch das Reichsgericht folgte den preußischen Sachverständigenkammern und faßte den Begriff der eigentümlichen Schöpfung ganz allgemein so weit, daß § 13 des Urheberrechts-Gesetzes die „magna charta der literarischen Räuber" wurde. Bis heute hat das Reichsgericht noch nicht Gelegenheit gehabt von seiner Auffassung abzuweichen, während das Kammergericht in entschiedener Abkehr von der alten Praxis sein Urteil abstellt auf die Übereinstimmung zweier Werke und so eine viel tragfähigere Grundlage zur Brandmarkung des Plagiats findet. In seinem Urteil vom 23. 6. 26 erkennt es an, daß „der Autor gegenüber Plagiaten heute einen stärkeren Schutz gewährt erhalten muß, als es teilweise bei der bisherigen Rechtsprechung, insbesondere zu § 13 des Urheberrechts-Gesetzes der Fall gewesen ist."

Von besonderem Interesse für die Frage des Rechts an der Melodie ist das Urteil im Prozeß Strauß-Noren gewesen. Es handelte sich hier um die Beurteilung des von Noren komponierten Variationenwerks für Orchester „Kaleidoskop", das in der 10. Variation und in der Schlußfuge eine Huldigung für Richard Strauß enthält. Der Komponist benutzte mit Einwilligung von Richard Strauß Melodien aus dessen „Heldenleben". Das Gericht verneinte das Vorliegen von „Melodien" — es bezeichnete die entnommenen Tonfolgen als gemeinfreie Motive, die als durchaus unselbständig nicht schutzwürdig seien. Ein Künstler aber betrachtete hier die Wiedergabe der „unselbständigen Motive" als eine des anderen Künstlers würdige Ehrung!

Zu einer „Beunruhigung" der Autoren, wie sie in einigen Bemerkungen zum „Sefira-Urteil" angenommen wird, besteht nach der Urteilsbegründung des Kammergerichts keine Veranlassung. Wohl aber besteht seit Langem der Wunsch, bei der bevorstehenden Neufassung des Urheberrechts-Gesetzes eine größere begriffliche Klarheit in diejenigen Fragen hineinzutragen, die sich ihrer Natur nach juristischer Beurteilung nicht leicht beugen. Die Fassung der derzeitigen Melodieschutzbestimmung wird den Tatsachen des künstlerischen Schaffens kaum gerecht und kann nicht den Anspruch darauf erheben, in volkstümlicher Sprache zu reden: im ersten Absatz des § 12 sind die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers erwähnt, zu denen auch die Bearbeitungen gehören. In Absatz 2 derselben Vorschrift werden besondere Arten der dem Urheber vorbehaltenen Bearbeitungen aufgeführt. Demgegenüber betont § 13 im Absatz 1 die Freiheit der Benutzung fremden Geistesgutes, wenn dadurch eine eigentümliche Neuschöpfung hervorgebracht wird. Diese Ausnahme von der Regel des § 12 wird nun wieder von einer Ausnahme durchbrochen: der Absatz 2 des § 13 verbietet bei einem Werk der Tonkunst j e d e Benutzung, durch die eine Melodie erkennbar entnommen und einem neuen Werk zugrundegelegt wird. Damit wird das das ganze deutsche Urheberrecht beherrschende Prinzip des § 13 Absatz 1 für Werke der Tonkunst illusorisch. Denn wie soll die freie Benutzung eines Werks der Tonkunst vor sich gehen, wenn das neue, eigentümliche Werk das verwerten soll, was von dem benutzten nach Weglassung der Melodie übrig bleibt! Die übrigen Elemente des Tonwerks, Form und Rhythmus, Harmonie oder Instrumentation, können ja nicht Träger des Tonwerk-Schutzes sein.

Der Entwurf des neuen deutschen Urheberrechtsgesetzes verbindet in Übereinstimmung mit nationalsozialistischem Rechtsempfinden die Begriffe des „Sozialrechts" und des „Persönlichkeitsrechts". Der Schnittpunkt dieser beiden Kreise liegt innerhalb der Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit. — — Mag also die veraltete Melodieschutzbestimmung fallen — der Schutz der Melodie bleibt erhalten und das Plagiat wird dem Spruch des Gerichts verfallen.

In dem Organ des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller- und Bühnenkomponisten, „Der Autor", wird im Heft vom 1. 10. 1940 dir Forderung erhoben, die Rechtsprechung solle auch dann das Vorliegen des Plagiats bejahen, wenn bei der festgestellten Übereinstimmung zweier Melodien der Zweitbenutzer erklärt, das erste Werk nicht gekannt zu haben. Diese Auffassung würde nicht mehr ein Schutz, sondern eine Fessel für die Melodie bedeuten. Der Gedankeninhalt ist frei; — wo der Gedanke von der Hand des Autors eine bestimmte Form erhält, tritt schützend das Recht neben ihn. Die Übertragung dieses urheberrechtlichen Grundgedankens auf musikalische Kunstwerke stößt auf Schwierigkeiten, die in der besonderen Eigenart des Schaffens auf musikalischem Gebiet liegen. Wo liegt bei einem musikalischen Kunstwerk der „Gedankeninhalt", der „Vorwurf", der sich beim literarischen Werk ohne sonderliche Schwierigkeiten erkennen läßt und der als Gemeingut der freien Neuformung zugänglich sein soll. Jeder abstrakte musikalische Inhalt gewinnt, sobald er irgendwie fixiert wird, sei es durch Notation, sei es durch Darstellung auf irgendeinem Instrument, eine bestimmte Form, von der er sich nicht mehr trennen läßt. Es versagt also hier der Vergleich mit dem Kunstwerk auf literarischem Gebiet. Hinter dem Drama, dem Roman, dem Märchen oder der Novelle steht das Motiv, das, befreit aus seinem Gewande, für sich bestehen bleibt und sich jedem zur neuen Formung anbietet. Dem entspricht beim musikalischen Kunstwerk nur die Melodie. Die Melodie verkörpert aber ein Mehr gegenüber dem Motiv des literarischen Kunstwerks. Sie trägt in sich eine viel weitergehende Formung von der Hand des Urhebers. Man bedenke ferner wie eng verwurzelt der Komponist in dem Schaffen seiner Vorgänger ist, wieviel tausend Fäden ihn verbinden mit Gegenwart und Vergangenheit. Der für die Fortentwicklung jeder Kunst unentbehrliche Grundsatz der freien Neuschöpfung auf dem Boden des bereits Geschaffenen, der das ganze übrige Urheberrecht beherrscht, muß also auch für die Musik gelten. Der Komponist muß sich also tiefergehende Eingriffe in seine Rechte gefallen lassen als der literarische Autor. Den Ausgleich muß eine besonders scharfe Beurteilung der Melodiebenutzung schaffen, damit dem erhöhten Schutzbedürfnis entsprochen wird.

Dieser Schutz liegt in dem Grundgedanken des neuen Rechts, an dessen Schwelle wir stehen. Sie haben in dem Entwurf eines neuen deutschen Urheberrechtsgesetzes vom Februar 1939 ihren Niederschlag gefunden, aus dem einige Leitgedanken abschließend wiedergegeben werden mögen:

„Werke, die Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung auf den Gebieten der Literatur und der Kunst sind, werden durch dieses Gesetz geschützt. ... Den Schutz genießt das Werk als Ganzes und in seinen Teilen ..." (aus § 1).

„Das Urheberrecht umfaßt den Schutz des Urhebers in seinen eigenpersönlichen Beziehungen zu dem Werk (Urheberehre) und die Verwertung des Werkes in der ursprünglichen oder abgeänderten Form" (§ 10).

„Ein unter freier Benutzung eines anderen Werkes geschaffenes, aber selbständiges neues Werk ist keine Bearbeitung" (§ 2, 2).

Neue Noten

Kantaten und Gesänge aus unserer Zeit

Unter den Lieblingsformen im Schaffen der Gegenwart genießt kaum eine den Vorzug, der der Kantate erwiesen wird; sie läßt im Wechsel vokaler und instrumentaler Partien vielgestaltigen Ausdruck zu. So das Werk „Wunderschön ist Gottes Erde" (nach Worten von H. Chr. Hölty) von Paul Hermann (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Eine beschwingte, frühlingsfrohe Musik besingt in 5 Teilen die Schönheit von Gottes Schöpfung in leicht zu bewältigendem Tonsatz, der mit Flöten und einem Streichorchester den dreistimmigen Singchor umspielt. Nach einer die führende Melodie instrumental vorwegnehmenden Einleitung geht der Eröffnungschor nicht über die gute Sopran- und Altlage hinaus; von den gleichlaufenden Instrumenten unterstützt, ist die Sicherheit der Ausführenden auch bei Laienchören gewährleistet. Das bleibt die erkennbare Absicht dieses sanglichen Werkchens sowohl in dem prikkelnden, fast madrigalartig tändelnden Chor „Wer wollte sich mit Grillen plagen", der im wechselchörigen Musizieren mit der Musik eine unfehlbare Wirkung ausübt, wie auch in der Schlußfuge über eine verwandte Melodie in einer Verarbeitung, die ein frischfröhliches Einfühlen in kontrapunktische Formen erlaubt. Ein die Chöre unterbrechender Rezitativ- und Arienteil und eine darauffolgende wiegende, beschwingte Maientanzweise für Instrumente allein überschreiten nirgends die Leistungsfähigkeit von Musikliebhabern. Die einschlägigen Musiziergemeinschaften werden für die Neuerscheinung dankbar sein.

Größere Klangmittel fordert die ebenfalls aus der Praxis erwachsene Kantate „Zum Lob der Musik" von Franz Biebl für Streichorchester, Holzbläser, Horn und Trompete ad libitum und vier- bis sechsstimmigen Chor (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Die der Münchner Rundfunkspielschar zugedachte Widmung deutet die Bestimmung dieses 10 Minuten Aufführungsdauer beanspruchenden Werkchens an. Die Ausgabe nimmt auf alle Verhältnisse dadurch Rücksicht, daß auch einfache Streichquartettbesetzung vorgesehen ist, die dann alle nicht im Chorsatz enthaltenen Stimmen spielt. Im übrigen kann die Stimmverteilung der jeweiligen Besetzung angepaßt werden. Eine längere flotte Einleitung verarbeitet die von Johann Ahle entliehenen Liedmotive kontrapunktisch. Im weiteren Verlauf wird der musikalische Gehalt im Wechsel von instrumentalen Zwischenpartien, von Duos und vollem Chor bald melodisch, bald rhythmisch ausgeschöpft, wobei der Komponist ein lebendiges Formgefühl bekundet.

Eine Gebrauchsmusik, die vor allem in Heim und Lager willkommen sein dürfte, bietet die Morgenmusik „Steht auf, ihr lieben Kinderlein" von Franz Biebl (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Eine sechsteilige Suite ist es eigentlich für Blockflöten, Geigen und ein- bis dreistimmigen Mädelchor; flüssige Melodik, einfache Formen, sparsame Modulationen und bequeme Spielbarkeit tragen den Bedürfnissen der jugendlichen Musiker Rechnung

Ein lustiger musikalischer Zeitvertreib in Form des Tanzlied-Quodlibets „Guten Abend euch allen" steuert Helmut Bräutigam der Literatur für volkstümliches Gemeinschaftssingen bei (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Chor, Holzbläser und Streicher teilen sich in das fröhliche Opus, das sich durchgehend im ¾-Takt und im Volksliedbereich bewegt. Zunächst mit dem Lied vom Steffen „Guten Abend euch allen", weiterhin mit der walzermäßigen Tanzweise „Heißa Kathreinerl", anschließend im Quodlibet einer den Singstimmen überlassenen Nachahmung von Instrumenten. Wenn dann die beiden Schlußchöre gesungen sind, wird jede Singgemeinschaft der Erfahrung des Komponisten zustimmen: „Da haben wir mit rechter Musikantenfreude die Tanzweisen ein paarmal durcheinandergeschüttelt, so daß sie beim Kehraus kaum mehr auseinandergefitzt werden konnten. So soll auch im Kriegsjahr 1940 dieser kleine Musikantenspaß Freude bereiten."

Wie anheimelnd und leicht faßlich die Variationenform gehandhabt werden kann, zeigt Günter Bialas in seinem suitenähnlichen Opus „Der beste Stand", Chor- und Instrumentalvariationen zu dem schlesischen Volkslied „Es hatt' ein Bauer drei Töchter" (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Der Komponist verlangt einen dreistimmigen Chor und ausschließlich Streichinstrumente, die den Hauptanteil der thematischen Abwandlungen tragen. Vor allem im Jagdstück und Spielmannsstück kommen hübsche Wirkungen zustande. Der vokale Tonsatz läßt Einzelsänger und Stimmgruppen in sanglicher Linienführung wechseln. Das Werkchen wird sich über die mit der Widmung bedachte Rundfunkspielschar hinaus viel Freunde erwerben.

Anspruchsloser in der Ausführung ist die kleine Kantate „Der helle Tag ist aufgewacht" von Gerd Benoit nach dem gleich-

namigen Lied von Hans Baumann (Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam). Blockflöten, Streichinstrumente und Klampfen, die nach Belieben ausgewechselt werden können, umspielen und figurieren einen dreistimmigen Chor. Leichte Melodieschritte und einfache Imitationen muten den jugendlichen Sängern nie mehr zu, als Musikliebhaber im allgemeinen zu leisten vermögen.

Eine Folge von 5 Gesängen über Texte von Christian Morgenstern hat Fritz Büchtger unter op. 18, 1—5 im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, erscheinen lassen. Sie sind als in sich abgeschlossene und selbständig vorzutragende Kompositionen gedacht, auch wenn die erste mit dem Titel „Präludium" an einen zyklischen Zusammenhang denken läßt. Das wollen keine auf Effekt ausgehenden Gesänge sein, sondern Lieder, die sich bewußt größte Sparsamkeit im Tonsatz auferlegen, um das Dichterwort nachhaltig hervortreten zu lassen. So das Präludium, das in einstimmigen Oktavgängen der Klavierbegleitung der eigentlich nur in ruhigen Achteln und Halben wechselnden Singstimme folgt. Das zweite „Wind, du mein Freund" entwickelt seine Schilderungen aus einer durchgängig beibehaltenen Achtelfigur. Wer in dem nun folgenden zartschwebenden Liede „An die Wolken" mit seiner zweistimmigen Klavierbegleitung den Vorwurf einer gewissen Monotonie oder „klanglichen Leere" erhebt, wird durch die gedankenvollen Verse immer wieder auf die innere Berechtigung einer solchen Zurückhaltung hingewiesen. Ein ähnlich gefügter Tonsatz in weitgespannten Akkordbrechungen ließ sich in „Eines und alles" von Textstellen inspirieren wie „Meine Liebe ist groß wie die weite Welt" oder „Meine Liebe ist weit wie die Seele mein". Mehr als die anderen Gesänge läßt gerade diese Vertonung spüren, welche Schwierigkeiten Morgensterns Dichtungen einem Komponisten entgegensetzen. Indes, Fritz Büchtger hat sie in seiner Weise überzeugend bewältigt. Zu einer größeren Farbigkeit und Fülle der musikalischen Gestaltung regte das abschließende „Casta regina" an, das im gegensatzreichen Auf und Ab von Leidenschaft und zarten innigen Bildern die musikalische Eingebung reizt. Dies Lied dürfte in seinem kraftvollen, vollgriffigen Tonsatz den Hörer besonders unmittelbar ansprechen. Im ganzen: die Liedfolge stellt eine willkommene Vertonung wertvoller Morgenstern-Dichtungen dar.

Gottfried Schweizer.

Blasmusik im Dienst der Gemeinschaft

Die Blasmusik, deren Pflege sich in der vergangenen Zeit fast nur militärische Stellen angelegen sein ließen, ist in der neuen Zeit wieder zu allgemeiner, umfassenderer Bedeutung gelangt. Es gab zwar früher auch Stadt-, Gemeinde- und Werk-Blaskapellen. Sie bestanden jedoch zum größten Teil aus ehemaligen Militärmusikern und wurden auch von solchen geleitet. Im allgemeinen ahmten sie lediglich einen überkommenen Stil nach. Es ist erstaunlich, wie sich auch hier in kürzester Frist das Bild gewandelt hat. Heute existieren neben einigen hundert Wehrmachtkapellen über sechstausend organisierte Volksmusikkapellen, ferner Musik-, Spielmanns- und Fanfarenzüge der HJ., Musikzüge des Reichsarbeitsdienstes und andere Formationskapellen. Ihre Aufgaben unterscheiden sich zum Teil wesentlich von den bisherigen auf die Bedürfnisse des Militärwesens abgestellten Zweckbestimmungen. Die neuen Feste und Feiern führen die Menschen in große Räume, festliche Hallen, ins Freie, auf Plätze und Straßen. Hier ist es gerade der weittragende Ton des Blasinstruments, dem es neben dem gesprochenen Wort in besonderem Maße gegeben ist, zu ernster Pflicht, Bekenntnis und Besinnung aufzurufen. Daraus ergibt sich eine weitgehende Vertiefung des rein Musikalischen. In echter Feiermusik müssen höchste Ausdruckswerte angestrebt werden. Soll sich doch in ihr etwas von der Größe und Erhabenheit der neuen Ideen spiegeln. Damit ist für unsere Schaffenden ein Ansporn zu höchstem Einsatz gegeben.

Eine ganze Reihe neuer Blasmusikwerke für die Feiergestaltung weist verheißungsvolle Ansätze in dieser Richtung auf. Wir erinnern an die „Bläsermusik" von Cesar Bresgen, Werk 17 (Vieweg), an die „Musik für Bläser" von Karl Schäfer, Werk 44 (Vieweg), die „Fünf Stücke für Bläser" von Helmut Majewski (Vieweg) und an den „Feierlichen Ruf" von Hans Uldall (Litolff).

Die gleiche Linie verfolgt Franz König in seinem „Festlichen Vorspiel für Fanfaren und Blechbläser". (Reihe: Die Musik-Kameradschaft. Blasmusik für Feier und Unterhaltung, herausgegeben von Otto Sommer, Verlag Litolff.) Ein signalartiger Rhythmus der Pauken und Fanfaren leitet zu einer straffen Marschweise über, der ein ausdrucksvolles, vom weichen Klang der Flügelhörner getragenes Trio angeschlossen ist. In wirkungsvollem Tempo- und Harmoniewechsel führt die motivische Entwicklung, von schmetternden Tutti und Fanfarenstößen belebt, zu einem glänzenden, Fanfaren, Schlagzeug und Bläserchor zu geballter Einheit zusammenfassenden „Grandioso". Für Feste und Feiern zu verwerten ist auch das wertvolle Blasmusikgut aus älterer Zeit, das der Bärenreiter-Verlag in einer besonderen Reihe (Bärenreiter-Blasmusik) bereitstellt. Heft 1 bringt eine praktische Neuausgabe von zwei Stücken aus Giovanni Gabrielis „Sacrae Simphoniae" (1579: eine „Kanzone" und eine „Sonate pian e forte", beide zu acht Stimmen in zwei Chören, herausgegeben und eingerichtet von Fritz

Dietrich. Die strenge Stimmigkeit dieser Werke hinterläßt den Eindruck des Ungebrochenen, Ursprünglichen, Naturhaften. Dem Prinzip der Mehrchörigkeit muß auch bei einer heute erfolgenden Wiedergabe Rechnung getragen werden, durch Wahl eines geeigneten Platzes und getrennte Aufstellung der Bläser. Dem Klang der alten Instrumente (Zink, Altposaune usw.) wird am besten entsprochen, wenn man nur Trompeten und Posaunen verwendet. Doch werden in einer Spielanweisung auch die Möglichkeiten andersartiger Besetzungen aufgezeigt.

Der ausgesprochenen „Feiermusik" gesellt sich eine Art Spielmusik für Blasinstrumente zu, die mehr auf den unterhaltsamen Ton abgestimmt ist, wie er für kameradschaftliche Veranstaltungen, besinnlich-heitere Feierabendstunden und für Volksfeste angemessen erscheint. Diese Musik darf deswegen keineswegs von minderer Qualität sein, sondern hat sich, dem Wesen wahrer Volksmusik nacheifernd, als durchaus künstlerisch gehaltvoll zu erweisen. Einen verheißungsvollen Anfang bietet hier die Werkreihe des Reichsverbandes für Volksmusik „Frisch geblasen!", herausgegeben von Heinz Brandes, Verlag Vieweg. Nach einer Anzahl wertvoller Bearbeitungen alter Blasmusik und neuer Werke von Hubert Schnitzler, Siegfried Walther Müller, Fritz Werner und Hermann Ambrosius bringt die Reihe unter Nr. 12 eine „Festliche Ouvertüre" von Paul Höffer (Vollbesetzung 28 Stimmen), deren motivische Entwicklung durch drei Klangzüge gekennzeichnet wird. Der erste bringt eine kräftige Bewegung im ¾-Rhythmus, die sich zu einem „frisch bewegten" Wechsel- und Zusammenspiel von Melodie- (Flügelhörner u. a.) und Gegenstimmen (Tenorhörner u. a.) weitet. Es folgt ein sanfter gehaltenes Trio, von einem Flügelhorn und zwei Waldhörnern angestimmt, das sich allmählich verbreitert und von der Weise einer altniederländischen Hymne „Berghoch im Walde" abgelöst wird, die in vielfältiger Abwandlung und Umschreibung zu großer, klangvoller Eindringlichkeit geführt wird.

Die Nummern 15, 16 und 18 der Reihe sind vor allem als Beiträge zur Ausgestaltung eines frohen Feierabends zu begrüßen. Alfred von Beckerath faßt in einer „Heiteren Suite für Blasorchester" (24 Stimmen) drei stimmungsvolle Sätze von gefälliger, klanglich gut abgestimmter Motivik zusammen, eine fröhliche Eingangsmusik, eine friedvolle Abendmusik und einen von kraftvollen Schwüngen in Melodie und Baß belebten, festlichen Tanz.

Emil Schuchardt schreibt eine „Ländliche Musik für Blasorchester" (25 Stimmen), die sich in einem „Rundtanz", einem „Abendlied" und einem „Fröhlichen Ausklang" noch durchsichtiger und anspruchsloser gibt als die Musik von Beckerath, dabei aber auf künstlerische Haltung nicht verzichtet.

Willy Schneider geht in seiner „Notzinger Dorfmusik" auf den Stil des ursprünglichen Volkstanzes zurück. Unmittelbar aus der Arbeit mit einer Landkapelle herausgewachsen, vermitteln diese Sätze (Stampf, Springtanz, Dudelsack, Walzer, Dreher, Marsch) eine klangfreudige und beschwingte Blasmusik, die in ihrer einfachen, doch nicht schmucklosen Linienführung Hörer und Spieler erfreuen wird. Erich Schütze.

Neuerscheinungen für chorisches und solistisches Gambenspiel

Der Gambenchor. Gambenschule von Helmut Mönkemeyer (3 Hefte je 3,50 RM.). Herausgegeben von der Deutschen Arbeitsfront. (Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.)

In der „Volksmusikalischen Werkreihe: Werkschulen für den Gruppenunterricht" (herausgegeben vom Amt Deutsches Volksbildungswerk in der DAF.) brachte kürzlich Helmut Mönkemeyer ein neues pädagogisches Werk heraus, das zur Pflege des chorischen Gambenspiels anleitet. Es handelt sich um drei Hefte (je eins für die Diskantgambe, Altgambe und Tenor-Baßgambe), in denen anregendes Material in so geschickter Form gebracht wird, wie es nur jemand aufbauen kann, der reiche Erfahrung im Laien- und Gruppenunterricht gesammelt hat. — Nach einer knappen Einführung in die Voraussetzungen zum chorischen Gambenspiel (Notation, Haltung des Instrumentes, Bogenführung und Fingersatz — letzteres mit erklärendem Bildmaterial verdeutlicht) bringt jedes Heft in lebendiger Abwechslung rein technische Übungen mit dem Schwierigkeitsgrad nach geordneten Volksliedern und Melodien. So findet der Lernende neben dem Unerläßlichen an Technik gleich eine Menge schönster musikalischer Gaben, die ihm das Lernen wirklich erfreulich machen. Neben den einstimmigen Melodien bringt die Schule auch eine Reihe kurzer, aber prachtvoller mehrstimmiger Sätze (zum Teil sind von Mönkemeyer einstimmigen alten Melodien sehr geschickt zwei oder drei Stimmen hinzugefügt), so daß die Anregung zum Zusammenspiel geradezu zwingend ist.

Alles in allem ist diese dreiteilige Gambenschule, vor allem durch das wertvolle Gut an alten Volksmelodien usw., wirklich vorbildlich. Man möchte wünschen, daß Schulwerke auch für andere Instrumente erscheinen möchten, die in ähnlicher Weise neben dem Technischen gleich wertvolle musikalische

tischen Geistes (Faust) mit griechisch-klassischer Schönheit (Helena) in den Mittelpunkt des Geschehens rückte, ließ er das Kernstück des 2. Teils Faust, den dortigen dritten Akt, völlig unangetastet. Daß die Schlußszene eine Umformung erfuhr, indem Souchay „die Klärung und Verklärung Fausts" den Hörer andeutungsweise ahnen läßt, scheint in der Wesensgrundlage seiner Oper durchaus gerechtfertigt.

Der Musik dieser Faust-Oper darf man nachrühmen, daß sie aus blutvollem Empfinden geschrieben ist und einen Persönlichkeitsstil verrät, der hochwertige alte Kunst mit neuzeitlichem Musikgestalten überzeugend verschmilzt. Während Fausts Welt des Mittelalters durch zwei Choräle der Reformationszeit symbolisiert wird, kennzeichnet Souchay Helena, die Verkörperung der klassischen Antike, durch eine als Erinnerungsthema symbolhaft verwendete altgregorianische Melodie in dorischer Tonart. Eine gewisse polyphone Strenge, die an Formgestaltungen des Barock gemahnt, gewinnt keineswegs Übergewicht, vielmehr wirkt das ganze Werk infolge der kaleidoskopartig wechselnden Aufeinanderfolge dramatisch-lyrischer Musikepisoden ungemein farbenreich. Das Wagnis der geistigen Assimilierung an Goethes edle Dichtung ist jedenfalls geglückt.

Die Aufführung erhielt dadurch besonderes Gewicht, daß Generalmusikdirektor Richard Kraus die schwierige Partitur souverän beherrschte und sein Orchester zu hier sonst kaum erlebter Leistung fortriß. Die feinfühlige Regie Siegmund Skraups und die imposanten Bühnenbilder Kurt Gutzeits (vom Bayrischen Staatstheater München als Gast) taten das Ihre, um den Erfolg zu sichern, an welchem Heinz Sauerbaum (Mephisto), Käthe Glenewinkel (Helena), Hans Reisenleitner (Faust) und Ruth Wilke (Euphorion) gleichermaßen hervorragenden Anteil hatten.

Walter Serauky.

Jubiläum der „Stunde der Musik"

Viele Besucher der Singakademie werden wahrscheinlich überrascht gewesen sein, als sie auf dem Programm die 150. Stunde der Musik angezeigt fanden. So selbstverständlich hat sich diese sonntägliche Feierstunde der Reichshauptstadt in den Rahmen des allgemeinen Berliner Musiklebens gefügt, daß man kaum mehr ihre Besonderheit spürt. Und doch ist sie heute genau so da wie zu Beginn dieser nunmehr vor fast sieben Jahren ins Leben gerufenen Einrichtung gemeinnütziger Begabtenförderung. Von Anfang an war hier nämlich das vorhanden, was man als ideale Forderung oft aufgestellt hat, nämlich eine einzigartige musikalische Gemeinschaft zwischen Künstler und Hörer.

Sonntag für Sonntag sind seitdem die Besten des musikalischen Nachwuchses an dieser Stelle herausgestellt worden, auf das Podium geleitet von anerkannten Künstlern. Die Bilanz dieses ebenso kameradschaftlichen wie zielbewußten Musizierens war mit wenig Worten im Programm der Jubiläumsstunde gegeben. Eine überaus stattliche Anzahl heute längst zu allgemeinem Ansehen gelangter Künstler — unmöglich, sie alle aufzuzählen — hat von hier aus ihren Weg gemacht. Fast 50 vom Hundert der in der Stunde der Musik vorgestellten jungen Instrumental- und Vokalsolisten sind auf diese Weise bekannt und zum guten Teil sogar berühmt geworden, ein Ergebnis, das seinesgleichen sucht. Es stellt nicht minder den verantwortlichen Leitern dieser Einrichtung als auch der Methode und Zielsicherheit der Auswahl das beste Zeugnis aus. Gleichsam ihre Krönung hat die hier geleistete Arbeit darin gefunden, daß sämtliche Träger des Berliner Musikpreises und drei von den vier Trägern des Nationalen Musikpreises durch die Stunde der Musik den Weg zur großen musikalischen Öffentlichkeit beschritten haben.

Die Jubiläumsstunde selbst erhielt durch große Gesangs- und Instrumentalkunst ihre besondere Prägung. Heinrich Schlusnus sang zum erstenmal in diesem Rahmen und begeisterte seine Hörer wie je durch den Adel seiner Stimmkultur. Rudolf Schulz, der Konzertmeister der Staatsoper, und Hans Beltz, der im letzten Jahre mit dem Berliner Musikpreis bedachte Pianist, boten vorher in vollendeter Musiziergemeinschaft die C-dur-Fantasie, Werk 159, von Schubert dar.

„Die Stunde der Musik" wird wie bisher ihre Arbeit fortsetzen. Sie findet ungehemmt und ungemindert auch im Kriege statt, und sie wird im Frieden ein doppelt reiches Aufgabengebiet vorfinden. Ihre Strahlkraft hat sich längst durch ähnliche Einrichtungen in anderen großen Städten erwiesen, und auch die „Konzerte junger Künstler", die in 26 Hauptstädten deutscher Musik eingerichtet sind und in den gleichnamigen Berliner Veranstaltungen gipfeln, gehören zu dem Umkreis dieser vorbildlichen musikalischen Begabtenförderung. H. K.

„Hille Bobbe" von Hans Ebert

Opern-Uraufführung in Nürnberg

Während noch immer die Meinungen über das Opernideal der Zukunft hart gegeneinanderprallen und mancherlei Experimente gewagt werden, erscheint wie ein Komet da und dort ein Bühnenwerk, das sich nur mit Mühe in das Koordinatennetz Musizieroper-Musikdrama einfügen läßt und alle vorgefaßten Maßstäbe energisch hinwegfegt, handfeste Bühnenwerke, die als einziges Ziel nur

gelten lassen: absolute Bühnenwirksamkeit. Auch dem Berliner Komponisten Hans Ebert (man kannte ihn bislang nur als Schöpfer von Orchester- und Liedwerken) ging es nur darum, eine „Oper" zu schreiben. Daß ihm dies gelungen ist, bezeugt der starke Publikumserfolg, den sein Opernerstling „Hille Bobbe" in Nürnberg erringen konnte.

Wieder bestätigte sich die Tatsache, daß die Lebensfähigkeit eines Bühnenwerkes mit der Stoffwahl und mit der dramatischen Durchgestaltung des Stoffes steht und fällt. Es ist mehr als symptomatisch für den Formcharakter dieser Oper, daß sie einem Bildwerk ihre Entstehung verdankt. Es ist das Bild der „Hille Bobbe" im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, einer der realistischsten Porträtstudien des Altholländers Franz Hals. Eine mit kecken Strichen hingeworfene Frauengestalt, mit schludrigen, derb-listigen Zügen, die Weinkanne in der Hand und einem Käuzchen auf der Schulter, eine Gestalt, die eine Quacksalberin ebenso darstellen könnte wie eine zechende Marktfrau. Ebert hat uns nun diese Gestalt gedeutet und um sie unter Anlehnung an Charles de Costers „Uilenspiegel" eine Handlung herumgebaut, die von menschlicher Glaubhaftigkeit und dramatischer Spannkraft bis zuletzt getragen ist. Es lag nahe, als historischen Hintergrund die Entstehungszeit des Bildes, den Freiheitskampf der Niederlande zur Zeit der spanischen Besetzung unter Herzog Alba, hereinzubeziehen. So steht das Bühnengeschehen ganz im Zeichen eines packenden dramatischen Krescendos, das vom menschlichen Einzelschicksal ohne Zwang und Aufdringlichkeit zum gewaltigen historischen Volksgeschehen führt. Aber über alle menschlichen Verwicklungen hinweg erstrahlt als menschliche Grundidee: das Hohelied der Mutterliebe. Ein Buch also, hervorragend in der dramaturgischen Anlage, erfüllt von ungekünstelter und lebensnaher Dramatik, dazu ungemein gepflegt und eingänglich in der sprachlichen Formulierung.

Die Musik Eberts läßt sich vom Bühnengeschehen nicht loslösen. Wer sie nach ihren absoluten künstlerischen Werten betrachtet, muß zu einem falschen Gesamtbild kommen. Ihre Formkraft hat sich weniger in langen Entwicklungen zu bewähren, als in der Treffsicherheit rasch sich ablösender Klangbilder. Dieses Stilprinzip (in einem positiven Sinne vielleicht der Musikdramatik des Filmes vergleichbar) ist in jedem Takt mit einer derart verblüffenden Konsequenz durchgeführt, daß es müßig und zudem ungerecht wäre, es mit theoretisch-ästhetischen Einwänden zu zerpflücken. Zudem ist Hans Ebert ein Musiker, der den Mut gehabt hat, sich durch das Gestrüpp moderner Stile hindurch einen persönlichen, eigenwertigen Weg zu bahnen. Er handhabt den Orchesterapparat mit könnerischer Überlegenheit, zeichnet die szenischen Vorgänge und psychologischen Effekte mit einem so messerscharfen Musizierverstand in die Partitur und tut dies (selbst da, wo seine melodische Diktion etwas in die Atmosphäre Puccinis gerät) mit so geschmackvoll aufgesparten, ja, man möchte sagen konzentrierten Mitteln, daß man als Hörer keine Minute den festen Boden unter den Füßen verliert.

Wer vermöchte angesichts dieser Tatsachen die Frage aufrollen, ob ein andrer Weg der musikalischen Gestaltung nicht noch zu einem wertbeständigeren Ergebnis geführt hätte? Und müssen wir nicht jede bühnenbrauchbare Neuerscheinung von persönlichem und kompromißlosem Profil mit besonderer Freude begrüßen?

Die Nürnberger Aufführung hatte große Mittel eingesetzt. Alfons Dressel brachte eine hochbefriedigende Aufführung zustande, fein ausgewogen in den Mitteln und impulskräftig in Rhythmik und Dynamik. Ungewöhnliches erreichte die Inszenierung Willi Hankes vor allem im Herauskristallisieren unwägbar feiner Übergänge. Auf der Bühne standen die besten Kräfte unserer Oper: Grete Pense in der Titelrolle (eine ganz famose darstellerische Leistung!), H. Butzon (als Till Uilenspiegel), E. Böttcher (als Nele) und H. Pribit (als Jan). Heinz Gretes Bühnenbilder atmeten den Geist eines Jan Steen. Es ist nicht leicht, die Wirkung des Werkes selbst von der der Aufführung zu trennen. Darsteller, Dirigent, Spielleiter und der anwesende Komponist wurden herzlich gefeiert. Willy Spilling.

Oper

Berlin: Die Berliner Aufführung von Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" wurde zu einem der stärksten Erfolge, den ein zeitgenössisches Opernwerk in den letzten Jahren hier davongetragen hat. Es ist immerhin seltsam, daß sich keine der reichshauptstädtischen Bühnen bisher dieses Stückes bemächtigte, das auch rein zahlenmäßig eine ungewöhnliche Erfolgskurve aufweisen kann. Es ist nämlich schon über fast 90 deutsche Bühnen gegangen. Die Berliner Volksoper hat nun diese gleichsam risikolose, darum aber nicht minder verdienstvolle Pionierarbeit geleistet. Wie überall, war der Eindruck auf die Hörerschaft stark und nachhaltig.

Was bei diesem Werk unmittelbar besticht, ist die dramatische und musikalische Schlagkraft. Der aus Tennyssons Dichtung weltbekannte epische Stoff ist von K. M. von Levetzow mit sehr glücklicher Hand in einen Operntext umgeformt worden. Auf dieser seltenen Voraussetzung eines ausgezeichneten Librettos hat Gerster seine Musik aufgebaut. Sie ist, wie eine nähere Betrachtung ergibt, überaus logisch angelegt. Die thematische und motivische Verklammerung wird sehr sorgfältig und bewußt gehandhabt, wie überhaupt das formale Element bei Gerster stark entwickelt ist. Wesent-

licher jedoch ist die melodische und dramatische Überzeugungskraft seiner Musik. Gerster hat die Fähigkeit, farbig und szenisch zu schreiben, Orchester und Bühne in das richtige Verhältnis zu setzen, und gelegentliche Überakzentuierungen der Instrumente werden glücklich durch den liedhaften Charakter vieler Stellen aufgewogen. Die Sicherheit dieses dramatischen Zugriffs, der sowohl im Ausdruck der Charaktere wie der Situation zutrifft, zeigt namentlich die Monologszene des 3. Bildes, die Gerster sobald niemand nachkomponieren dürfte.
In einer ungemein liebevollen Aufführung brachte die Volksoper dieses Werk zur Wirkung. Sein besonderer Stil war in der musikalischen und bühnenmäßigen Wiedergabe ausgezeichnet getroffen. Erich Orthmann als Dirigent, Karl Möller als Regisseur und Walter Kubbernuß als Bühnenbildner gaben ihm sinnfälliges Leben. Die Leistungen des Orchesters sowie der Solisten: Wilhelm Schmidt als Enoch Arden, Maria Wutz als Annemarie und Hellmut Neugebauer als Windmüller müssen besonders hervorgehoben werden. Im Kreise der Mitwirkenden wurde der Komponist mit großer Herzlichkeit gefeiert. Hermann Killer.

Innsbruck: Das Tiroler Landestheater eröffnete die Opernspielzeit mit einer in ein griechisches Gewand übertragenen Inszenierung von Mozarts „Zauberflöte" durch Sigfried Färber. Das Märchenhafte trat völlig zurück hinter dem Klassizismus einer Bühnengestaltung, in der der mundartgewandt solospielende Papageno mit Recht als ein Fremdkörper empfunden wurde. Erna Reinigers Pamina, in der äußeren Erscheinung der Iphigenie ähnlich, fesselte durch lyrischen Schöngesang. Virginia Mott sang die Königin der Nacht mit erfrischender Kehlfertigkeit. Eugen Schürers war ein kultivierter Tamino. Hans Georg Ratjen musizierte mit Stilgefühl. Nach Verdis „Troubadour" brachte die Oper „Die Salome" von Richard Strauß. „Salome" in Innsbruck? — Diese Frage erscheint berechtigt, wenn man sich die Schwierigkeiten der selbst von großen Bühnen nicht immer vollwertig bewältigten Anforderungen der Partitur vor Augen hält. Zwar hat der Komponist schon vor einiger Zeit eine vereinfachte Fassung des Werkes mit nur 55 Musikern, also genau der Hälfte der in der Originalfassung beschäftigten Musiker, hergestellt, aber die Aufführung der „Salome" an einer Provinzbühne, die erst vor Jahresfrist ihrem Spielkörper eine eigene Oper einfügte, mußte trotzdem als ein Wagnis angesehen werden. Daß es glückte, spricht für den Unternehmungsgeist des Tiroler Landestheaters und seines ersten Kapellmeisters H. G. Ratjen, der auf Glanz und Durchsichtigkeit des Klanges hielt und die vielfältigen Reizwirkungen der Partitur temperamentvoll entfesselte. Die verderbte und anrüchige Atmosphäre des Bühnengeschehens wird auch in der besten Aufführung ihre Bedenkenlosigkeit kaum verlieren. Daga Soederquist von der Wiener Volksoper verkörperte die Titelpartie mit einem schwelgerischen Reichtum der Stimme und einer Geschmeidigkeit des Spiels, die in gleicher Weise faszinierten. Auch der treffsicher gezeichnete Herodes von Georg Wilhelm Rothaar, der zugleich die Regie führte, und der in predigerhafter Feierlichkeit die Es-dur-Milde des Jochanaan choralende John Witt waren hervorragende Stützen der Aufführung. Richard Strauß wohnte einer Aufführung seines in der artistischen Vollendung noch immer unerhört wirkungsvollen Einakters bei und wurde stürmisch gefeiert. Friedrich W. Herzog.

Nürnberg: Die Oper der Reichsparteitagsstadt ist auch im zweiten Kriegswinter mit vollen Segeln in die neue Spielzeit gestartet. Mit Wagners „Rienzi" wurde die Reihe der diesjährigen Wagner-Neueinstudierungen zeitnahe eröffnet. Mit sicherem Blick hat hier die Inszenierung A. von Diehls die äußeren Wirkungen der inneren Dramatik des Werkes entwachsen lassen. Von echtem Leben waren vor allem die zahlreichen Massenszenen erfüllt. Bernhard Conz bannte in weiser und wohltuender Zurückhaltung jede allzu brutale klangliche Entfaltung aus seiner umsichtigen Wiedergabe. Die überragende solistische Leistung des Abends war der Adriano der Grete Pense. Sie war durch die mitreißende dramatische Erfülltheit ihres Spielens und Singens die treibende Kraft des ganzen Bühnengeschehens. Hendrik Drost in der Titelrolle, Wilhelm Schmidt-Scherf und Alex. Fenyves ergänzten das Ensemble mit hochragenden Leistungen.
Lang erwartet, erschien endlich auch Verdis „Falstaff" auf dem Spielplan. In einer Wiedergabe, die im Orchestralen ganz auf dem ausgesparten und feinfarbigen Werkstil abgestimmt war (GMD. Alfons Dressel saß am Pult) und auch im Szenischen an Feingliedrigkeit und Gelockertheit nichts zu wünschen ließ. Die Titelrolle gestaltete Alexander Fenyves mit jener feinabgewogenen Mischung von Ernst und Komik aus, die eben diese lyrische Komödie weit über das Gattungsmäßige hinaushebt. Prächtig besetzt das übrige Ensemble, angefangen bei den vier lustig schnatternden Weibern (E. Delbrück, Erna Rühl, G. Pense und E. Boettcher) bis zu dem gaunerhaften Possenspiel W. Hofmanns und M. Kerners.
Das Glanzstück des derzeitigen Spielplans aber ist Straußens „Arabella", die in einer unvergleichlich schönen Neuausstattung und Neueinstudierung über unsere Bühne wandelte. E. Mutzenbecher von der Reichstheaterkammer Berlin als Gast hatte seine Regie ganz auf einen intimen Komödienton abgestimmt. Er hatte vor allem die Gefahren des zweiten Aktes (der in der szenischen Behandlung nur zu leicht auseinanderflattert) mit kundiger Hand überbrückt. Alfons Dressel, schon immer einer unserer fähigsten Strauß-Interpreten, ließ das Filigran der Partitur in einem rhythmisch und dynamisch fein gestuften Schliff erstehen und gab den Solisten den unerzwungenen Spielraum einer freien gesanglichen Entfaltung. Paula Kapper (als Gast vom Staatstheater Stuttgart) spielte die Arabella mit echt wienerischem Scharm und sang sie in einer unvergleichlichen Vollendung der Stimmkultur. Als Zdenka hat sich Else Böttcher neben ihr überraschend behauptet. Dem Mandryka gab Alex. Fenyves eine glaubhafte vitale Note, während O. Edelmann einen sehr markanten Grafen Waldner auf die Bühne stellte. Aber auch die kleineren Rollen waren mit E. Rühl, H. Butzon, J. Brombacher, H. Daniel und H. Prybit vollwertig besetzt. Nennen wir noch den bereits im Sommer neueinstudierten „Barbier von Sevilla", so zieren zur Zeit drei der schönsten musikalischen Komödien unseren auch sonst auf beachtlicher Höhe sich bewegenden Spielplan. Willy Spilling.

Mannheim: Die festliche Aufführung der von Karl Elmendorff in sorgfältiger Werktreue und doch energiegeladenem Temperament neu einstudierten „Die Walküre", die Friedrich Brandenburg szenisch betreute, war eine bei der besonderen Haltung des Publikums des Nationaltheaters schwierige Bewährungsprobe für den neuen Heldentenor Georg Faßnacht und die neue Zwischenfachsängerin Grete Scheibenhofer. Diese Bewährungsprobe war um so schwieriger, als die Vorgänger der beiden Künstler sehr beliebt waren und die Neigung beim Publikum groß ist, nicht nur das unmittelbar Vorhergegangene, sondern oft eine jahre-, ja jahrzehntelange Erinnerung an frühere Größen als Maßstab für Aufnahme oder Ablehnung eines Künstlers zu nehmen. Georg Faßnacht und Grete Scheibenhofer konnten sich gleich beim ersten Auftreten durch ihre stimmlichen Anlagen sowie durch Gesangskunst und erlebtes Spiel bei ihrem Publikum durchsetzen. In weiteren Rollen bewährten sich Hans Schweska (Wotan), Glanke Zwingenberg (Brünnhilde), Irene Ziegler (Fricka) und Franz Gotschika (Hunding).
Seit langer Zeit erschien wieder Mozarts „Hochzeit des Figaro", jetzt zum ersten Male in der Übersetzung von Prof. G. Schünemann, im Spielplan. Karl Elmendorff gab feinsinnig der Aufführung alle Heiterkeit und schöne Anmut, liebevoll war das Spiel von Erich Kronen gestaltet. Heinrich Hölzlin gab einen beweglichen Figaro mit klangschönem Baß, Theo Lienhard war ein überzeugender Almaviva, Erika Schmitt spielte mit sicherem Stilgefühl die Susanne, Käthe Dietrich die Gräfin. Die komischen Rollen waren bei Hans Scherer (Bartolo) und Max Baltruschat (Basilio) gut aufgehoben. Als Cherubin sicherte sich die neu verpflichtete Lotte Schimpke einen schönen Erfolg. Sie ist an Stelle Gussa Heikens, die nahezu zwei Jahrzehnte dem Nationaltheater als Opernsoubrette angehörte und der erklärte

Liebling des Publikums war, getreten. Ihr persönlicher Scharm, ihre jugendlich frische Laune und ihre überlegene Gesangskultur setzten sie instand, sich hier zu behaupten.
Die Aufführung der „Undine" von Lortzing ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil konsequent die Originalfassung des Komponisten ohne Strich oder Bearbeitung gewählt worden war. Werner Ellinger, der an die Stelle des als musikalischer Oberleiter nach Wiesbaden berufenen Dr. Ernst Cremer getretene Kapellmeister, erschloß wirkungsvoll den volkstümlich romantischen Stimmungsgehalt des Werkes und arbeitete seine beliebten Melodien schön heraus. Erich Kronen gab in den stimmungsvollen Bühnenbildern von Friedrich Kalbfuß dem Spiel jene Mischung von märchenhafter Unwirklichkeit und derbem Realismus, die Lortzing vorgeschwebt haben wird. Theo Lienhard, Lotte Schimpke, Ernst Albert Pfeil, Grete Scheibenhofer, Max Baltruschat und Hans Scherer verkörperten die Hauptrollen. Aus der vergangenen Spielzeit nahm das Nationaltheater „Notre Dame", „Elektra", „Der fliegende Holländer", „Cavalleria" und „Bajazzo" und andere Opern wieder auf.

Carl Josef Brinkmann.

Konzert

Berliner Konzerte

Eine Anzahl großer Orchesterkonzerte gab den vergangenen Wochen des Berliner Musiklebens ihre Prägung. Immer mehr werden die Sinfoniekonzerte der Staatsoper zu bemerkenswerten Ereignissen. Die Tradition, die damit wieder aufgenommen worden ist, findet in gleicher Weise durch die Persönlichkeit des Dirigenten Herbert von Karajan, durch die vollendete Geschlossenheit des Orchesterklangs und durch die Programmgestaltung eine würdige Fortsetzung. Karajans besondere Art ist in hohem Maße dazu angetan, um eine zahlreiche Hörerschaft zu fesseln und zu faszinieren. Man kann hier von einer seltenen Suggestionskraft sprechen, von einer Ekstatik des Taktstocks, die fast etwas Rauschhaftes haben könnte, wenn dahinter nicht eine ungeheure geistige Spannkraft und gedankliche Präzisionsarbeit spürbar würde. Sie äußert sich nicht zuletzt in dem völligen Aufgehen des Dirigenten in der jeweiligen Klanglichkeit der Werke. Dieser Dirigent hat nie eine Partitur vor sich, auch im Zusammenspiel mit den Solisten. Seine Intentionen werden vom Orchester mit höchster Bereitschaft aufgenommen und in eine ebenso vielgestaltige wie begeisternde Welt des Klangs verwandelt.
Diese Eindrücke wurden sowohl bei Händels Concerto grosso in h-moll, das Karajan vom Flügel aus leitete, bei Dvořáks Violinkonzert, dem Georg Kulenkampff ein zwingendes Profil verlieh und besonders bei Tschaikowskys 4. Sinfonie offenbar. Sie ließ den Hörer in dieser Wiedergabe vergessen, daß sie fast bis zum Überdruß aus Anlaß des Tschaikowsky-Jubiläums gespielt worden ist.
Wie immer trug das Philharmonische Orchester den Löwenanteil der Sinfonieabende. In der Reihe der 10 „Großen" Konzerte erlebte man Willem Mengelberg, der diesmal ein denkbar buntes Programm brachte. Es führte von Cherubinis Anakreon-Ouvertüre über Schumanns d-moll-Sinfonie zu Liszts „Les Préludes". Eine bunte Palette stilistisch mannigfaltiger Orchesterkunst. Mengelberg bringt sie auf den Generalnenner eines erdhaften, geradlinigen und unbeirrbaren Musizierens, dem er bei der Deutung der deutschen Romantik bisher unbekannte Züge beimengt. So erhielt Schumanns Vierte durch Tempi und Dynamik fast Tschaikowsky-Akzente. Ein Requiem für Bariton und Orchester — Solist: Karl Schmitt-Walter — von Rudolf Mengelberg, der ebenso wie der ihm verwandte Dirigent der Concertgebouw-Gesellschaft eng verbunden ist, hielt sich auf der Linie eines achtbaren, ehrlichen nachbrahmsischen Epigonentums.
Hermann Abendroth, der sich auf dem Podium der Philharmonie schon oft für das zeitgenössische Schaffen eingesetzt hat, brachte in seinem Sinfoniekonzert die „Kleine Suite" von Kurt Hessenberg, der darin den herben Stil einer unpathetischen, von einer neuen polyphonen Gesinnung getragenen Spielmusik pflegt. In Memoriam des in diesem Jahre verstorbenen Paul Juon wurde seine „Burletta" für Violine und Orchester aufgeführt, die im wesentlichen dem Bereich der Spätromantik verhaftet bleibt. Siegfried Borries meisterte den schwierigen Solopart mit überlegener Gestaltung. Abendroths zügige und lebendige Orchesterleitung fand ihren Höhepunkt in Bruckners 3. Sinfonie.
Statt des angekündigten Bernardino Molinari gab Carl Schuricht dem dritten Philharmonischen Konzert das Gesicht. Zwei Violinwerke, Rudi Stephans zukunftsweisende „Musik für Geige und Orchester" und Max Bruchs einst viel gespieltes g-moll-Konzert beschworen geigerische und musikalische Extreme herauf und gaben zugleich Georg Kulenkampff Gelegenheit zu einer ebenso tonschönen wie geistig konzentrierten Wiedergabe. Schuricht selbst ließ Mozarts C-dur-Sinfoniekonzert KV. 338 in fast allzu unpersönlicher Sachlichkeit erstehen, um dann dem Abend durch die schmetternden Schlußakzente von Respighis „Pini di Roma" eine klangschwelgerische Steigerung zu geben.
Auch im Deutschen Opernhaus setzt man sich mit Nachdruck für zeitgenössische Werke ein. Artur Rother und sein ausgezeichnetes Orchester vermittelten im zweiten der diesjährigen Sinfoniekonzerte die Orchestervariationen von Hansmaria Dombrowski, ein Werk, das die gute Tradition der Pfitzner-Schule mit einem durch Klarheit der musikalischen Anlage und kraftvoller Melodik ausgezeichneten Eigenstil verbindet. Rothers sichere, ebenso Klang wie Form der Werke meisternde Stabführung kam nicht minder in der Begleitung des B-dur-Klavierkonzerts von Brahms, das Elly Ney meisterhaft spielte, zum Ausdruck, als in Schumanns 4. Sinfonie.
Von Veranstaltungen des Städtischen Orchesters ist das zweite der beliebten Morgenkonzerte im Schiller-Theater hervorzuheben, das mit der konzertmäßigen Uraufführung der Ouvertüre „Dame Kobold" von Kurt von Wolfurt ein eingängiges, melodiöses und in echtem Ouvertürengeist gesteigertes frisches Musizierstück dem Hörer nahebrachte. Eine Mozart-Sinfonie (A-dur KV. 134), Respighis klangprächtige „Fontane di Roma" und die Klavierburleske von Richard Strauß, die Else C. Kraus mit virtuosem Schwung meisterte, gaben Fritz Zaun und seinem Orchester Gelegenheit zu delikatem und dabei wirkungsvollem Musizieren.
Die von Zaun zielbewußt entwickelten Vorzüge dieses Orchesters zeigten sich auch in einem Meisterkonzert für die Berliner Konzertgemeinde, das Staatskapellmeister Robert Heger leitete. Programm und Ausführung wurden von einem mehrfachen dramatischen Impuls bestimmt, der sich von Webers Euryanthen-Ouvertüre bis zu den Verdi-Variationen von Heger in großliniger Steigerung fortsetzte. Als sinfonischer Mittelpunkt erhielt Brahms' Dritte plastischen Umriß und eine gesunde klangliche Kernhaftigkeit, während der Solist Albert Weikenmeier aus Hannover durch die besondere Art seines Stimmklangs und seiner Singeweise dem Abend einen hellen lyrischen Akzent gab.
Mit fünf Veranstaltungen tritt in diesem Konzertwinter das Kammerorchester der Hochschule für Musik hervor, das unter Leitung von Fritz Stein schon seit einigen Jahren zu einer trefflichen Spielgemeinschaft herangebildet ist. Die jungen Musiker, denen man die Begeisterung an der Sache anmerkt, gaben als Auftakt vertiefter und klangfroher Barockmusik, die auch in den kommenden Konzerten im Vordergrund steht, einen Bach-Abend, der unter Steins sicher formender Stabführung zu einer stilvollen und schönen Darbietung wurde. Bei dem d-moll-Cembalokonzert, einer Cembalo-Toccata und einer Kantate bewährten sich neben dem Ensemble die Sopranistin Margarete von Winterfeld, Fritz Neumeyer am Cembalo und Hans Bode als Solotrompeter.

Zu den traditionellen Aufführungen der Totensonntagwoche gehört seit Jahren Bachs h-moll-Messe in der Wiedergabe durch Georg Schumann, die Singakademie und das Philharmonische Orchester. Im ruhigen Fluß einer erfahrenen musikalischen Führung fügten sich Chöre, Arien und Orchesterpart zu einem geschlossenen Ganzen, das durch die Vokal- und Instrumentalsolisten besondere Höhepunkte erhielt. Das Gesangsquartett bestand aus Tilla Briem, Gertrude Pitzinger, G. A. Walter und G. Bertermann. An der Orgel wirkte E. Birchner und an den obligaten Instrumenten die vielfach bewährten Solisten der Philharmoniker.

Zu den gern gesehenen Gästen aus Italien gehört auch der Meisterspieler an der Harfe Luigi Maria Magistretti, der sein Instrument nach der technischen und klanglichen Seite weitgehend erschöpft. Klassische Werke und eigene Bearbeitungen dankbarer Vortragsstücke gaben ihm Gelegenheit zu überlegenem und fein durchdachtem Spiel, das als seltene Kundgebung eindrucksvoller Solistenkunst viel Zuspruch fand.

Die Entwicklung des Philharmonischen Chors ist unter Leitung von Günther Ramin so schnell vor sich gegangen, daß seine Konzerte den großen Chorabenden zugerechnet werden müssen. Bachs Johannes-Passion wurde in der stilvollen Einheit des Musizierens von Chor, Orchester (wieder einmal die Philharmoniker!) und Solisten zu einem Musterbeispiel konzertmäßigen Bachmusizierens, in das sich auch die Solisten Margarethe von Winterfeld, Lore Fischer, H. Marten, F. Dalberg und H. Günter mit ansprechenden Gesangsleistungen einfügten.

Zwei junge Künstler, der Geiger Otto Schärnack und der Pianist Detlef Kraus zeigten sich in der Wiedergabe der drei Violinsonaten von Brahms als technisch reife und gestaltende Spieler, die mit bemerkenswerter Einfühlung dem geistigen und tonpoetischen Stimmungsgehalt der Werke nachgingen.

Unter den Klavierabenden ist das Konzert Wilhelm Kempffs hervorzuheben, der wie üblich sein Programm mit Bach begann und mit zwei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" ein Beispiel ebenso logisch durchdachten wie von klanglicher Inspiration getragenen Musizierens bot. Auch bei Beethoven, Schubert und Chopin bewunderte man die Einheit von Gehalt, Form und Klang, die dieser geistig konzentrierten, großen Klavierkunst die besondere Prägung gibt. — Aus klassischer Tradition der Tastenkunst reicht Emil von Sauer in unsere Zeit hinein. In der Philharmonie spielte er ein klassisch-romantisches Programm, darunter zwei Stücke aus eigenem Schaffen. Die Verbindung eines seltenen Virtuosentums großen Stils mit einer durch Jahrzehnte hindurch in ernstem Nachschaffen sich ständig erneuernden Gestaltungskraft gab auch diesem Abend die künstlerische Hochstimmung. — Typische Klavierwerke aus drei Jahrhunderten von der „barocken Romantik" eines Buxtehude bis zur Kunst Chopins brachte Rosl Schmid den Hörern der Berliner Konzertgemeinde in einem Spiel nahe, dessen Anschlagskultur mit gleicher Sicherheit die große Linie wie den einzelnen Farbwert meistert. Die junge Künstlerin besitzt technisch und geistig die Spannweite für ein solches Programm, das sie namentlich nach der Seite des Musikantischen und Poetischen voll ausschöpfte. — Auch Karlrobert Kreiten gehört zu den Nachwuchsspielern, die schon früh eine eigenwüchsige Gestaltungskraft für ihre Interpretation einsetzen konnten. Sein männlich gestrafftes und klar auf Form und inneren Gehalt der Meisterwerke ausgerichtetes Spiel (Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt) schien diesmal durch eine kraftbetonte Note in der Herausbebung der Gegensätze und Höhepunkte nicht ganz frei von der Gefahr der Übersteigerung. — Ein Abend der jungen brasilianischen Pianistin Lourdes Lages war durch die eigenartige Deutung deutscher Werke (darunter Weber und Schumanns „Carnaval") bemerkenswert. Die von lebhaftem Temperament getragene Wiedergabe vermochte in ihrer ungewohnten Akzentuierung nicht überall zu überzeugen, fand jedoch die Zustimmung der Hörer.

Ein weiterer südamerikanischer Gast stellte sich zum ersten Male den Berliner Hörern vor: die chilenische Sängerin Sofia del Campo, die namentlich in der ibero-amerikanischen Welt großes Ansehen genießt. Sie ist eine ausgesprochene Belcanto-Sängerin, die besonders im fein gesponnenen Piano den Reiz einer gepflegten und edlen Sopranstimme offenbart. — Zwei unserer Staatsopernsängerinnen weckten mit Liederabenden Begeisterung. Margarethe Klose, die nicht nur im Hinblick auf den Wohllaut ihrer Altstimme, sondern auch durch die künstlerische Kraft ihres Ausdrucks einen besonderen Rang auch im Konzertsaal einnimmt, sang Schubert, Brahms, Wolf und Strauß. Viorica Ursuleac, deren sieghafte Sopranhöhe den Liedern leuchtende Glanzpunkte gibt, setzte sich neben klassischem Liedgut in dankenswerter Weise für Wolf-Ferrari ein. — Eine erfreuliche Bekanntschaft vermittelte die Singakademie den Hörern ihrer verdienstvollen Austauschkonzerte. Der schwedische Bariton Sven-Olof Sandberg fesselte in einem Dreisprachen-Programm durch die Vorzüge eines klangvollen, schönen Organs ohne jeden Tenorbeiklang, darüber hinaus aber auch durch eine ausgezeichnet fundierte Gesangskunst und einem podiumswirksamen Vortrag, der ebenso in italienischen Arien wie in deutschen und schwedischen Liedern zur Geltung kam.

Hermann Killer.

In der 5. Stunde der Musik stellte sich die Altistin Berta Maria Klaembt vor. An Gesängen von Brahms und Joseph Haas bewies sie eine gute Schulung und bedeutendes Gestaltungsvermögen. Für die „Lieder im Volkston" hätte man sich jedoch eine schlichtere, weniger pathetische Tongebung gewünscht. Einen erlesenen Genuß bot die Wiedergabe einer Sonate von Brahms und einer von eigenwilliger Rhythmik erfüllten Sonate von Walter Jentsch durch Hellmut Zernick (Violine) und Conrad Hansen (Klavier).

Ein neues Gesangsquartett — Elly v. Kovatsy-Boche, Lotte Veit-Einbeck, Louis Favre, Eugen Haecke — hatte sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, zu Unrecht vernachlässigte Vokalquartette und -duette unserer Meister zum Erklingen zu bringen. Bei einzelnen Vorträgen machten sich einige Unterschiede in der Qualität der Stimmen nachteilig bemerkbar. Doch wurde in vielem auch eine ansprechende Verschmelzung des Klanges erreicht. Jan Koetsier erwies sich als sorgsam mitgestaltender Begleiter.

Kammersänger Arno Schellenberg erfreute an seinem Liederabend wieder durch den vollströmenden, warmen Klang seiner Baritonstimme. Neben Liedern aus Schuberts „Winterreise" und Gesängen von Mussorgsky und Tschaikowsky gestaltete er eindrucksvoll besonders einige „Lieder der Zeit" von Fritz Büchtger, Cesar Bresgen und Armin Knab. Eine außerordentlich feinsinnige Wiedergabe erfuhr die Ballade „Rewelge" aus „Des Knaben Wunderhorn". Michael Raucheisen begleitete mit bekannter Meisterschaft.

Eine besondere Vorliebe für volkstümliche Gesänge und Kinderlieder zeigte Berta Taubert-Metzmacher (Sopran). Der warmherzige, gefühlsbetonte Klang ihrer Stimme kam den ansprechend schlicht geformten Liedern ihres Partners am Klavier, Karl Heinz Taubert, ebenso zugute wie den eigenwillig herb geprägten Vertonungen Kurt Hessenbergs nach Gedichten aus „Des Knaben Wunderhorn". Mit Schumanns ABEGG-Variationen und mit eigenen Variationen für Flöte und Klavier wies sich Karl Heinz Taubert als gewandter Pianist und als Komponist von gediegener Haltung aus. Den Flötenpart blies in bewährter Könnerschaft Gustav Scheck.

Der junge Leipziger Pianist Anton Rohden wählte für seinen Brahms-Abend die f-moll-Sonate, die Paganini-Variationen und einige kleinere Klavierkompositionen. Von einigen Überhastungen des Tempos abgesehen, zeichnete sich sein Spiel durch Klarheit, Sicherheit der Gestaltung und feinfühlige Ausdrucksbehandlung aus. Man darf nach diesem Leistungsausweis von der weiteren Entwicklung des Künstlers noch viel erhoffen.

In schöner Übereinstimmung musizierten Peter Esser (Violine) und Hans Weber (Klavier) die „Kreutzersonate" von Beethoven und die Es-dur-Sonate von Richard Strauß. Bei der solistischen Wiedergabe der Bachschen E-dur-Sonate zeigte sich Esser im Vortrag noch etwas unfrei, während Weber die

Regerschen Variationen über ein Bachsches Thema zu sehr vom Formalen her erfaßte.
Ein Konzert junger Künstler war dem Schaffen des achtzigjährigen E. N. von Reznicek gewidmet. Margarte Hahnkamm (Alt) gestaltete mit einer von warmem Empfinden erfüllten, jedoch nicht ganz frei ausschwingenden Stimme vier „Bet- und Bußgesänge", die sich ebenso wie die von Erwin Deblitz (Bariton) in klangvollem, beseeltem Ton vorgetragenen „Sieben Lieder" durch Formausgewogenheit und gewählte Klanglichkeit auszeichneten. Das Eckardt-Quartett — Tilly Eckardt, Rosemarie Gosling, Hilde Heydt, Ursula Ulrich — setzte sich mit viel Erfolg für ein kontrastreich geformtes Streichquartett des Meisters ein. E. N. von Reznicek selbst steuerte aufschlußreiche Mitteilungen über Aufgaben und Ziele des „Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" bei.
Die Pianistin Irene Schnering bezeugte an Werken von Mozart, Beethoven und Chopin ein ursprüngliches musikalisches Empfinden und eine rege Aufgeschlossenheit für alle formalen und stilistischen Gegebenheiten des Kunstwerks. In der ausdrucksvollen Nachzeichnung Mozartscher und Chopinscher Linienführung kam die impulsive und flüssig-bewegte Art ihres Vortrages am glücklichsten zur Geltung. Bei noch konzentrierterer Pedalbehandlung wird sich die ernst-strebende Künstlerin sicher zu noch klarerer Tongebung entwickeln.

Erich Schütze.

In einem Sonderkonzert der Studentenführung der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik lernte man in der Wiener Cembalistin Julia Menz eine junge, tief veranlagte Spielerin kennen, die Technik und Klanggestaltung ihres Instruments bereits meisterlich beherrscht. Die innere Verbundenheit mit der Wunderwelt Bachs, die vor allem in der Partita D-dur und im Brandenburgischen Konzert Nr. 5 D-dur spürbar wurde, läßt ihre Kunst besonders rühmenswert erscheinen. Das unter seinem feinfühligen Leiter mit schönster Anpassung musizierende Kammerorchester Fritz Stein und die ausgezeichneten Solisten Gustav Scheck (Flöte), Helga Schon und Lubomir Jankoff (Violine) waren die vorbildlichen Partner im konzertierenden Wettstreit.
Die „Gemeinschaft junger Musiker", die sich mit der zielbewußten Förderung der zeitgenössischen Musik bedeutende Verdienste erwirbt, begann ihr neues Arbeitsjahr mit einem besonders erfolgreichen Austauschkonzert im Haus der Deutschen Presse. Von jungen Wiener Künstlern vorgetragen, hörte man außer kostbaren Werken von Händel und Carissimi im ersten Teil der Vortragsfolge als Erstaufführung die musikantisch bewegte Sonate für Flöte und Klavier d-moll von Kurt Hessenberg, die fast ganz auf einen lockeren Scherzandostil abgestimmt ist unter weitgehendem Verzicht auf lyrische Entfaltungen. Eine wertvolle Bereicherung des neueren Liedschaffens bietet Arnim Caspar Hochstetter in den erstaufgeführten, stimmungsvollen Gesängen nach Morgenstern, Löns und Keller. Seine Liedschöpfungen und die von Joseph Marx, der u. a. mit den ausdrucksvollen Stimmungsbildern „Windräder" und „Sommerlied" vertreten war, sollten sich unsere Sänger bald zu eigen machen. Die wohltuend klar und durchsichtig gehaltene, sehr fein empfundene Kammerkantate für eine Stimme, Flöte und Klavier von Karl Marx dürfte auch das häusliche Musizieren wertvoll bereichern. Der beseelte Vortrag von Dagmar Schmedes, deren angenehmer Sopran in der Höhe glanzvoll strahlt, und das sichere, tonedle Flötenspiel von Ludwig von Pfersmann fanden mit Recht starken Beifall. Gerhard Puchelt, der junge, hervorragend begabte Nachwuchsbegleiter, löste seine zum Teil schwierigen Aufgaben mit großer Gewandtheit und feinster Anpassung.

Mit einem Schubert-Abend in der Singakademie eröffnete das Stroß-Quartett seinen Zyklus „Meisterwerke der Kammermusik". Wieder konnte man die außerordentliche Klangkultur und das lebendige, verinnerlichte Musizieren dieser Quartettvereinigung bewundern, die den beglückten Hörern das Streichquintett C-dur (mit Hans Schrader am zweiten Cello) und das „Forellenquintett" (mit Professor Friedrich Wührer, Klavier, und Hermann Schubert, Kontrabaß) in vollendeter Wiedergabe bescherte. Professor Wührer hatte mit den bekannten As-dur-Impromptus, die er zwischen beiden Kammermusikwerken mit schöner Klarheit spielte, einen besonderen Erfolg zu verzeichnen.
Für den 2. Sinfonieabend des Städtischen Orchesters, der im Zeichen hochbedeutsamer Leistungen stand, hatte Fritz Zaun, der mit seinem leidenschaftlich erregten, mitreißenden Gestaltungsvermögen zwingende sinfonische Steigerungen aufzubauen weiß, dem tragischen Pathos der Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia" von Tschaikowsky das frische böhmische Musikantentum des Violinkonzerts von Dvořák und die frohgemute Romantik der „Rheinischen" Es-dur-Sinfonie von Schumann gegenübergestellt. Mit prachtvoll großem Ton, überlegener technischer Meisterschaft und innigem Ausdruck spielte Helmut Zernick, der Träger des diesjährigen Nationalen Musikpreises für Violine, den schwierigen Solopart.
Begeisterndes Musizieren von höchster Meisterschaft war auch das Erlebnis, das Hans Knappertsbusch, der musikalische Oberleiter der Wiener Staatsoper, seinen Hörern im 3. Sinfoniekonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters schenkte. Unter seiner überlegenen und beschwingten Zeichengebung, die in allen ihren Feinheiten das reife Können eines großen, musikbesessenen Gestalters erkennen läßt, wirkte die überragende Klangkultur der Philharmoniker besonders eindringlich. Wolfgang Schneiderhan, dessen geigerische Begabung noch viel erhoffen läßt, spielte Beethovens Violinkonzert mit vollendeter Technik und sehr edel in der Tongebung. Die ungemein klar und beseelt gestaltete 3. Sinfonie von Brahms beschloß den Abend.

Erwin Völsing.

* Zeitgeschichte *

Johann Heinrich Walch.

Vor einigen Wochen erschienen in verschiedenen Fachzeitungen und anderen Zeitschriften kleinere Aufsätze über die Frage, wer der Komponist des Pariser Einzugsmarsches sei. Diese Frage ist nicht schwer zu beantworten. Als Komponist kommt nur der 1775 in Gotha geborene Hof- und Militärkapellmeister Johann Heinrich Walch in Betracht. Heinrich Walch komponierte eine stattliche Anzahl von Militärmärschen der damaligen Zeit, meist im $^2/_4$-Takt gesetzt. Walch war ein begeisterter Verehrer Ludwig van Beethovens, und er komponierte beim Tode Beethovens einen Trauermarsch für Militärmusik unter der Bezeichnung: „Den Manen Beethovens gewidmet". Dieser Trauermarsch wurde viele Jahrzehnte lang irrtümlicherweise Beethoven als Komponisten zugeschoben. Beethoven ist aber nicht der Komponist, sondern

bestimmt Heinrich Walch. Als Beweis kann ich folgendes anführen: die Kompositionsweise und Periodengliederung der Melodien Walchs ist die gleiche wie beim Pariser Einzugsmarsch. Aus dem Satzbau der beiden Märsche ergibt sich dieses ohne weiteres. Das Original zu obigem Trauermarsch befand sich in der Gothaer Schloßbibliothek. Mein verstorbener Vater, Herzogl. Musikdirektor Th. Rüdiger, hat es in den Händen gehabt. Der Name Walch als Verfasser war noch schwach und verblichen zu lesen, dagegen die Widmung „Den Manen Beethovens gewidmet" noch gut zu lesen. Deshalb glaubte man jedenfalls, daß Beethovens Name auch der Komponistenname sei, da ja auch die Melodie und Harmonieverbindung viel Ähnlichkeit mit Beethovens c-moll-Sonate „Pathétique" habe.

Dieser Marsch wurde durch eine französische Militärkapelle seinerzeit bei der Bestattung des französischen Marschalls Joffre gespielt und durch die tönende Wochenschau übertragen. Bekanntlich herrschte damals in Frankreich eine starke Beethoven-Verehrung in Regierungskreisen. Man glaubte wohl auch hier, daß Beethoven der Komponist dieses Trauermarsches sei. Also ein merkwürdiges Kuriosum: ein französischer Marschall wird nach den Klängen eines deutschen Militärkapellmeisters bestattet. Außerdem war dieser noch dazu gleichzeitig der Komponist des Pariser Einzugsmarsches.

Theo Rüdiger.

Zwei 70jährige Ostmärker.

August Brunetti-Pisano, der am 24. Oktober 1870 in St. Gilgen geboren wurde, entstammt einer alten toskanischen Künstlerfamilie. Als Schüler von Hummel und Rheinberger empfing er eine gründliche Ausbildung. Wie viele andere Musiker, die als die „Stillen im Lande" lieber resignierten als ihre Ellbogen gebrauchten, geriet er in den nur auf Sensation um jeden Preis eingestellten Nachkriegsjahren auch ins Hintertreffen. Ein Versuch seiner Freunde, durch die Gründung einer Brunetti-Gesellschaft für sein Werk zu werben, schlug fehl. Neben schlichten treuherzigen Liedern, die im Volk weite Verbreitung gefunden haben, schrieb er nach eigenen Texten die Opern „Peter Schlemihl", „Das klagende Lied" und „Das Liebesopfer". Sein Hauptwerk „Einsame Krönung", das im Erlebnis des Weltkriegs wurzelt und von Sibirien den Weg in die Heimat zeigt, harrt noch der Aufführung.

Eduard Lucerna, der in Klagenfurt geboren wurde und seit bald vierzig Jahren in Gries bei Bozen ansässig ist, vollendete am 11. November sein 70. Lebensjahr. Er schuf Lieder, Chöre, Kammermusik, sieben Sinfonien und eine Oper. In seinen vielgespielten „Sinfonischen Tänzen aus Tirol" und den „Kastelruther Tänzen" verarbeitete er musikalisches Volksgut des Alpenlandes. Hzg.

Am 26. Dezember beging der Orgelkomponist Paul Krause seinen 60. Geburtstag. Einem sächsischen Kantorengeschlecht entstammend (geboren in Klingenthal i. V.) ergriff er den Lehrerberuf und trieb nebenbei musikalische Studien bei Schreck, Riemann, A. Fuchs und Fährmann. Er lebt, sich ganz seinem kompositorischen Schaffen widmend, in g-moll und op. 12, Choralstudien, ausgesprochener Vertreter einer impressionistischen Koloristik mit Dresden. In den Jugendwerken, op. 5, Sonate in vielfältigen Melodien und Harmonien, zeigen ihn seine späteren opera, namentlich op. 31, Silhouetten und op. 33, Suite 1927, als Anhänger eines stark betonten neuromantischen Orgelstils. Seine jüngsten Werke: op. 45, Musikaletten, bis hin zu op. 60, Suite 1938, op. 64, Fünf Tonstücke und op. 66, Choral-Triptychon, lassen das Bestreben Krauses „neuromantischen Inhalt in linearer Form zu bringen und damit der Orgelmusik neue Wege zu weisen" (Dr. Schnorr v. Carolsfeld in der Zeitschrift f. Kirchenmusiker) erkennen.

„Das Peter-Quartett" wurde für die feierliche Eröffnung des „Deutschen Instituts" in Paris verpflichtet. Es ist die erste Veranstaltung von deutschen Künstlern vor geladenem französischem Publikum.

Das Gautheater Saarpfalz Saarbrücken (Intendant Bruno von Nießen) veranstaltet in dieser Spielzeit erstmalig 12 Morgenfeiern, bei denen bekannte und unbekannte Werke von Ludwig van Beethoven zur Aufführung gelangen. Welchen Anklang diese Neuerung gefunden hat, beweist der außerordentlich gute Besuch dieser Veranstaltungen. Die Morgenveranstaltungen stehen wie die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter der Leitung von GMD. Heinz Bongartz.

In der laufenden Spielzeit werden von Richard Strauß in Chicago „Rosenkavalier" und „Salome", in San Francisco „Rosenkavalier" zur Aufführung gelangen.

Eine Begabten-Vorklasse wurde von der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin mit Zustimmung des Reichserziehungsministeriums eingerichtet. Sie dient dem Zweck, hervorragend musikalisch begabte Kinder auch bereits im schulpflichtigen Alter durch die Hochschule zu betreuen und auf das spätere Musikstudium vorzubereiten. Die Betreuung erfolgt durch vollständige Unterweisung in den in Betracht kommenden Fächern durch Hochschulprofessoren sowie durch jede sonst notwendig werdende Beratung und ist für Schulpflichtige gebührenfrei. In die Begabten-Vorklasse werden nur hervorstechende Spitzenbegabungen aufgenommen, die eine außergewöhnliche Entwicklung zu gewährleisten scheinen.

Der 75. Geburtstag des finnischen Nationalkomponisten Jean Sibelius am 8. Dezember d. J. rückte seine Werke, die sich längst die gesamte Kulturwelt erobert haben und gerade unserer deutschen Art so nahe verwandt sind, erneut in den Vordergrund des Interesses. Die 2. Sinfonie erklang im Opernhaus Hannover unter GMD. Prof. Rudolf Krasselt, ferner in der Elbinger Musikgemeinde unter Städt. MD. Walter B. Tuebben; eine weitere Aufführung fand Anfang Dezember durch den Verein der Musikfreunde in Kiel unter MD. P. Belker statt. Der Männerchor mit Baritonsolo und Orchester „Der Ursprung des Feuers" erklang im Dezember in Helsingfors und Stockholm; die sinfonische Dichtung „Der Schwan von Tuonela" stand auf den Programmen des Städt. Orchesters in Frankfurt a. d. O. (Städt. MD. Hans Röschke), des Städt. Orchesters Krefeld (Städt. MD. Werner Richter-Reichhelm), des Niedersachsen-Orchesters (Dr. Helmut Thierfelder) und des Gau-Sinfonieorchesters in Wien.

Orest Piccardi, Kapellmeister am Reichssender Hamburg, ist von den Städtischen Bühnen Düsseldorf eingeladen worden, die musikalische Leitung der Neueinstudierung von Janaceks Oper „Jenufa" zu übernehmen.

Prof. Walter Niemann (Leipzig) gab mit bedeutenden Erfolgen in Wiesbaden (Kurhaus), Leipzig (Kaufhaus), Wittenberg (Konzertgemeinde) und Kassel (Casinosaal) Klavierabende aus eigenen Werken.

Sepp Roseggers Weltliches Requiem wurde am 10. November im Bach-Verein in Hermannstadt aufgeführt unter Leitung von Prof. Franz Xaver Dreßler.

Anläßlich des 50. Todestages von César Franck spielte Prof. Dr. Hermann Keller in der Staatl. Hochschule für Musik, Stuttgart, Orgelwerke dieses Meisters. In einem einleitenden Vortrag wies Keller auf die rein deutsche Abstammung Francks hin und zeigte auf, wie sich diese Tatsache im Schaffen Francks, nicht zuletzt in seinen Orgelwerken, äußert.

Am 1. Dezember sind folgende Werke von Hermann Ambrosius in Leipzig uraufgeführt worden: „Sinfonische Musik für Klavier" im Gohliser Schlößchen. Flötensonate Nr. 2 C-dur im Konzert der Gewandhausbläservereinigung. „Drei Stücke aus dem Jahreskreis" für kleines Orchester in einem W.H.W.-Konzert der Petrischule.

Im Rahmen der städtischen Sinfoniekonzerte in Freiburg im Breisgau gelangten die neue Sinfonie in B-dur op. 130 von Julius Weismann, sowie die Ouvertüre zu einem heiteren Spiel von Gustav Schwickert zur erfolgreichen Uraufführung.

In Brünn wurde eine Aufführung der Oper „Bettler Namenlos" von Heger, die der Komponist selbst dirigierte, mit großem Beifall aufgenommen. Das Werk gelangt demnächst auch am Stadttheater in Bonn zur Aufführung.

Oscar von Panders abendfüllendes weltliches Oratorium „Des Lebens Lied" für Chor, Soli, Orchester und Orgel wurde nach seiner erfolgreichen Uraufführung in Wiesbaden am 15. Dezember in München (unter Oswald Kabastas Leitung mit dem Philharmonischen, dem Madrigal- und Domchor) aufgeführt. Ferner sind Aufführungen im Februar 1941 in Darmstadt (unter GMD. Fritz Mecklenburg) und in Danzig (unter GMD. Karl Tutein) vorgesehen.

Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Sigfried Uiberreither hat anläßlich der Semestereröffnung des Steirischen Musikschulwerkes in einer Feierstunde im Schloß Eggenberg am 15. September 1940 dem Orchester des Steirischen Musikschulwerkes die Bezeichnung Landesorchester verliehen. Das Steirische Landesorchester, das unter Leitung von Felix Oberborbeck steht, setzt sich aus Lehrern der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung, der Landesmusikschule und der Steirischen Musikschulen für Jugend und Volk zusammen; die Mitglieder sind aus ihrer pädagogischen Tätigkeit zu einem festen Orchesterdienst verpflichtet. Das Orchester führt außer regelmäßigen Grazer Konzerten vor allem die musikalischen Veranstaltungen in den steirischen Kreisstädten durch. Konzertmeister des Orchesters ist Norbert Hoffmann, der Primarius des Mozart-Quartettes.

Die Sinfoniekonzerte des Gautheaters Saarpfalz in Saarbrücken (Intendant Bruno von Niessen), die unter der Leitung von GMD. Heinz Bongartz stehen, bringen an neuen Werken das Klavierkonzert Es-dur von Hans Pfitzner, Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte von Trenkner, Skaldische Dichtung von H. Grovermann, Violinkonzert von Paul Höller und die Burleske für Klavier und Orchester, sowie die sinfonische Dichtung Aus Italien von Richard Strauß zur Aufführung. Als Uraufführung ist „Thema, Verwandlungen und Fuge" von Wilhelm Petersen vorgesehen.

Der Erfolg des Singspiels „Brillanten aus Wien" von Lessen und Steinbrecher ist in Wien so groß, daß sich Direktor Lothar Müthel entschlossen hat, das Stück außer im Akademietheater auch in den Spielplan des Burgtheaters

aufzunehmen. Sämtliche der nun bald 50 Aufführungen waren bis auf den letzten Platz ausverkauft.

Alfredo Casella hat unter Benutzung seiner „Kinderstücke für Klavier" ein Ballett geschrieben. Das Libretto stammt von dem Ballettmeister Aurel von Milloss, der auch die Choreographie für die Uraufführung, die am Teatro degli Arti in Rom stattfindet, besorgte. Eine der Hauptrollen dieses Kinderballettes wird bei der Aufführung in Rom von der Tochter des Komponisten dargestellt.

Der von Reichsminister Dr. Goebbels gestiftete „Nationale Musikpreis" wird auch im Jahre 1941 an den besten deutschen Nachwuchsgeiger und den besten deutschen Nachwuchspianisten in Höhe von je 10000 RM. verliehen. Zur Bewerbung sind zugelassen reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von 18—30 Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei Solistenabende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können. Die Bewerbung ist bis zum 31. 12. 1940 an den Herrn Präsidenten der Reichsmusikkammer zu richten.

Vitezslav Novak, der in Prag lebende bekannte tschechische Komponist, beging am 5. Dezember seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wird sein neuestes Werk, die Südböhmische Suite für Orchester, Werk 64, im tschechischen Landestheater in Brünn, in der tschechischen Philharmonie und im tschechischen Rundfunk aufgeführt.

Das Städtische Orchester von Marienbad (Sudetengau) konnte in diesem Jahre sein 120jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß veranstaltete es außer den wöchentlichen Sinfoniekonzerten, deren Programme Werke von Bach bis Reger, Strauß und Bruckner enthalten, unter der Leitung seines jetzigen Musikdirektors Paul Engler ein Festkonzert, das u. a. Strauß' „Tod und Verklärung" und die 7. Sinfonie von Bruckner brachte, ferner ein Konzert mit Werken im Feld stehender Komponisten und ein Konzert mit Werken sudetendeutscher Komponisten.

In Ungarn, das sich mit seinen beiden führenden Komponisten Bartók und Kodály eine musikalische Weltgeltung verschafft hat, sind in letzter Zeit verschiedene junge Komponisten mit vielversprechenden Werken hervorgetreten. Am erfolgreichsten auf dem Gebiete sinfonischer Musik ist der in Klausenburg lebende János Viski, dessen Orchesterwerk „Enigma" stark national-ungarisches Gepräge hat und zu den meistgespielten Orchesterwerken in Ungarn gehört. Eine ausgesprochene Persönlichkeit bestimmt das Partiturbild der Arbeiten von Sándor Veress. Veress ist verschiedentlich auf Musikfesten hervorgetreten. Er schrieb im Auftrag der ungarischen Regierung eine Sinfonie für das Jubiläum des japanischen Kaiserhauses. Ein Kammerballett kommt in diesen Tagen in Rom zur Uraufführung. Zur Zeit arbeitet er an einem neuen größeren Ballett auf einen ungarischen Stoff, den der bekannte ungarische Maler Pekáry gemeinsam mit dem Ballettmeister Milloss geschrieben hat.

Im Oktober veranstaltete die Ortsgruppe Barcelona im Palacio de la Musica ein Wagner-Konzert mit dem „Orquesta Sinfonica de Barcelona" unter der Leitung des Direktors Krummscheid. Als Solistin wirkte mit Frau Fischer, die Gattin des Kanzlers des dortigen Generalkonsulats. Das Konzert wurde durchgeführt von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und war von über 2000 Personen besucht.

Prof. Rudolf Klein, der Direktor des technischen Ausstattungswesens der Berliner Staatstheater, ist zur Abhaltung eines Lehrgangs über moderne Bühnentechnik für die Opernregieklasse an die Staatl. Hochschule für Musik verpflichtet worden.

In Stuttgart leitete GMD. Herbert Albert die Uraufführung des neuen Klavierkonzertes von Helmut Degen. Die Presse bestätigt den starken Eindruck des Werkes beim Publikum, das die Novität in der Interpretation von Udo Dammert begeistert aufnahm.

Eine Sinfonie in B-dur von Julius Weismann kam in Freiburg i. Br. zur Uraufführung. Der Meister widmete dieses Werk seiner Vaterstadt Freiburg i. Br. als Dank für die Verleihung des Ehrenbürgerrechts.

Der Studienrat W. Schramm in Detmold hat bei seinen Forschungen über die Musikpflege in Lippe wertvolle Funde aus Lortzings Detmolder Tätigkeit gemacht. So ist es ihm u. a. gelungen, im Besitz der Lippischen Landesbibliothek eine bisher unbekannte Musik (Ballettmusik und Gloria Patri) Lortzings zu dem romantischen Schauspiel „Der Löwe von Kurdistan" von Joseph Freiherr von Auffenberg aufzufinden sowie verschiedene Liedeinlagen zu Singspielen und Opern.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | Januar 1941 | Heft 4

Die Weltgeltung der deutschen Kunstmusik

Von E. N. von Reznicek, Berlin

Jedes Kunstwerk ist das Produkt des konzentrierten, künstlerischen Schaffens *einer* Persönlichkeit, in dem alle ihre Eigenschaften, geistige und körperliche, gute und schlechte, schöne und häßliche, bis zur äußersten Potenz vertreten sind. Nur *eine* Kategorie soll fehlen: Alles, was von kleinem Format ist. Und je radikaler die letzte Bedingung erfüllt ist, je größer die bis zur Übermenschlichkeit gesteigerte Energie, alles Schwächliche auszumerzen, desto größer der Vollbringer — der Künstler. Ja, es gehört dazu eine Kraft, die — ins Physische übertragen — imstande wäre, ein Haus von der Stelle zu rücken. Und diese Kraft muß nicht nur dem eignen, der das Kunstwerk geschaffen hat, sondern auch dem, der es zur sinnlichen Erscheinung bringt.

Wenige Laien können sich z. B. vorstellen, welcher Aufwand von Energie nötig ist, um ein Musikstück (es sei lang oder kurz, es werde — wie bei einem Oratorium — von Hunderten von Personen, bei einem Lied oder Instrument von einer einzigen interpretiert) zur vom Autor gewollten vollen Wirkung zu bringen.

Und so sind wir bei der Musik und speziell bei der deutschen Musik angelangt, der dieser Aufsatz gelten soll. (Es ist hier nur von der Kunstmusik, nicht von der Folklore [Volksmusik] die Rede.) Das völkische Moment, der Boden, dem der Künstler entsprungen ist, spielen selbstverständlich eine wichtige Rolle in der Beurteilung seiner Leistungen, und zwar sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. Es ist begreiflich, daß ein im heißen Süden Geborener ganz andere Eigenschaften zum künstlerischen Schaffen mitbringt als der nordische Mensch. Es kommt aber auch noch eine andere Macht in Betracht, die unter Umständen — also namentlich beim Künstler — von höchster Bedeutung ist: die *Phantasie*. Und da zeigt sich nun die hochinteressante Tatsache, daß der gewissen gemäßigten Zonen (nicht allen) Angehörige an Hand seiner stärkeren Phantasie intuitiv das, was er gar nicht erlebt oder gesehen hat, gerade so gut zum künstlerischen Ausdruck bringen kann wie der echte Süd- oder Nordländer.

Ein geradezu klassisches Beispiel für obige Beobachtung bietet der *deutsche* Musiker, unbeschadet seines völkischen Ursprungs, kraft seiner höheren Phantasie, wenn es der Stoff verlangt. (Eine Dame schwärmte nach einem Konzert, in dem die sinfonische Dichtung „Don Juan" von Richard Strauß aufgeführt worden war, dem Komponisten gegenüber von dem feurig-spanischen Temperament seiner Musik. Strauß darauf: „Das ist alles nur Phantasie. Ich bin im gewöhnlichen Leben ein ganz lederner Kerl." Dies wurde mir von Strauß selbst erzählt.)

Das ist das deutsche Volk, das Land der deutschen Märchen, die mit der phantastischen Welt der Musik so innig verwachsen sind, derjenigen Kunst, die, wie die bildende und die Malerei, nicht des Wortes bedarf, vom Herzen zum Herzen spricht und deswegen als die internationale Kunst im vollsten Sinne des Wortes angesprochen werden kann.

Daß unter diesen Umständen das Wagnerische Musikdrama in der ganzen Kulturwelt trotz seines einzigen Konkurrenten, der italienischen Oper, die herrschende Rolle spielt, ist begreiflich. Dagegen steht die deutsche klassische Musik, die Welt eines J. S. Bach, Händel, Mozart, Beethoven usw. in ihrer Art unbestritten einzig da, und es bedarf keines Lokalpatriotismus, um diese Tatsache festzustellen, nachdem sie selbst in England während des Krieges (!) den Hauptteil der Konzertprogramme bildet. Und das ist weiter kein Wunder, da das englische Volk sehr musikliebend ist, selbst

aber bis jetzt noch keine erstrangigen Komponisten hervorgebracht hat.
Als Vertreter Deutschlands im „Conseil permanent pour la cooperation internationale des Compositeurs" (Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten"), dem bisher 21 Nationen angehören, bin ich jetzt in der Lage, die tatsächlichen Wirkungsmöglichkeiten der einzelnen Länder in musikalischer Beziehung zu beurteilen. Auch die sogenannte „Moderne" ist dabei stark vertreten, und ich bemerke, daß das neutrale Ausland (das allerdings meist „prominente Namen" bei der Auswahl seiner Programme für die internationalen Musikfeste verlangt) auch bezüglich des zeitgenössischen Musikschaffens die deutschen Autoren bevorzugt, falls sie nicht gar zu problematisch orientiert sind.
Was aber könnte die angeborene Musikalität des deutschen Volkes für ihre Weltgeltung bedeuten, wenn ihr nicht eine andere typisch deutsche Eigenschaft zur Seite stände: die Organisation. Vor allem anderen kann man zwar nicht wissen, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß diese angeborene Musikalität schon in der Kinderstube gepflegt und vertieft wird. Die Mutter, die das Kind auf den Schoß nimmt und ihm alte Volkslieder vorsingt; der Vater, der später auch für die musikalische Erziehung sorgt, seine Sprößlinge in gute Konzerte oder in die Oper führt; die staatliche Organisation des gemeinschaftlichen Singens oder sonstiger Übungen in den Schulen, alle die Einrichtungen, um der Jugend durch Verbilligung oder freien Eintritt den Genuß und die Pflege einer Begabung zu verschaffen, sie dürften mitgeholfen haben, die Nation musikalisch zu erziehen, wenn ein wirkliches Talent vorhanden, es fruchtbringend sich entfalten zu lassen, vor allem anderen aber denen, die die Musik als Beruf gewählt haben, das zu verschaffen, was unbedingt nötig ist: ein musikverständiges Publikum.

Ist dann ein wirklich Großer erstanden, der der Welt in genialer Intuition das richtungsweisende Kunstwerk der Zukunft beschert hat und ist dieses erkannt worden, dann fehlt dem Werk nur noch der Schlußpunkt: der deutsche Dirigent, und daß der rechtzeitig zur Stelle ist, dafür sorgt das deutsche Volk, das seit Jahrhunderten dafür erzogen wurde, den richtigen Mann zu erkennen, denn die Verantwortung ist ungeheuer und: vox populi, vox Dei.

Und so schließt sich der Kreis, der durch die Jahrhunderte gezogen wurde, und ich darf abschließend feststellen, daß die Weltgeltung der deutschen Musik trotz Krieg usw. dermalen noch unwidersprochen bestehen bleibt.

Die neue Instrumentalbesetzung der Luftwaffenmusik

Von **Georg Kandler**, Berlin

Auf Anregung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda veranstaltete das Reichsluftfahrtministerium im Kasino-Saal des Wachbataillons der Luftwaffe Berlin eine eingehende Vorführung der neuen Luftwaffenmusik für die eingeladenen Musikschriftleiter der Tages- und Fachpresse. Aus der Fülle der Darbietungen, die sich auf das Instrumentarium und Repertoire der Luftwaffenmusik sowie die allen Neuerungen zugrundeliegende Kulturpolitik erstreckten, greifen wir hier die Frage der bei der Luftwaffe neu eingeführten Blasorchesterbesetzung heraus, über die Luftwaffenmusikinspizient Prof. Husadel sprach. Während er über dieses sein ureigenstes Werk bereits vor Ausbruch dieses Krieges im „Haus der Presse" bemerkenswerte Ausführungen machte, die einen mehr theoretischen Charakter trugen, konnte er diesmal seine Reform praktisch erläutern. Die neuen Blasinstrumente wurden in übersichtlicher Weise mit den alten klanglich in Vergleich gesetzt, einzeln und in Gruppen. Außerdem waren die Klangwerkzeuge zur Besichtigung ausgelegt. Und anschließend wurde ein ganzes Programm von Kompositionen für Luftwaffenmusik aufgeführt, das einem Wahrheitsbeweis zu den aufgestellten Thesen gleichkam. Hierbei wurde das neuzeitliche Blasorchester vom Stabsmusikkorps des Wachbataillons der Luftwaffe Berlin gestellt, das durch den Deutschen Rundfunk überall im Reiche bekannt ist. Neben den beiden Luftwaffenmusikinspizienten, Husadel und Haase, trat auch Stabsmusikmeister Teichmann als Dirigent auf, der sich in seinem eigenen Arbeitsbezirk um die Herausarbeitung verfeinerter Klangmischungen unter Heranziehung bedeutender spanischer und italienischer Partituren bemüht.

*

Als im Frühjahr 1935 die junge deutsche Luftwaffe begründet wurde, stand — so konnte man besorgt meinen — die deutsche Militärmusik vor einer bangen Schicksalsfrage. Sie hatte sich vor mehr als drei Jahrhunderten aus der kriegerischen Signalmusik als militärische Marschmusik entwickelt und, wenn sie auch nach den Befreiungskriegen eine Ausweitung zur volksverbundenen Konzertblasmusik erfuhr, so blieb sie dennoch in zwei Richtungen im militärischen Leben verankert. Im Frieden diente sie der Truppe auf dem Marsch, im Kriege feuerte sie die Kämpfer in der Schlacht an. Schon im Weltkriege konnte die Funktion der Militärmusiker im Sinne der Schlachtmusik, wie sie noch Fontane nach dem Tag von

Düppel (18. 4. 1864) besang, als überlebt angesehen werden. Trotzdem blieb beim Heere bis auf den heutigen Tag die dienstliche Verwendung der Musikkorps auf dem Marsch als Kernbetätigung erhalten. In den Jahren des Zwischenreiches wurden in der Öffentlichkeit vielfach Stimmen laut, die meinten, daß die Militärmusik infolge des Fortschritts der Kriegstechnik eigentlich als überflüssig angesehen werden müsse. Beispielsweise schaffte man in Dänemark die Militärkapellen ab und ersetzte sie durch Lautsprecherwagen. So hätte man annehmen können, daß die aus dem Nichts geschaffene, in jeder Richtung neuzeitlich ausgebaute Luftwaffe von vornherein auf Militärmusik verzichten würde, da sie in ihren Luftschlachten erst recht keine Verwendung dafür hat und auch große Fußmärsche viel weniger in Frage kommen als bei der Infanterie.

Und nun ist das alles doch ganz anders gekommen. Was einseitige Spezialisten technischer Fortschrittsbetrachtung behaupteten, wurde in den letzten sechs Jahren als völlig irrig erwiesen. Die Luftwaffe hat gleich vom Beginn ihres Aufbaues an auch in großzügiger Weise an eine eigene Musik gedacht.

Dies vollzog sich gemäß einer stetigen geschichtlichen Entwicklung. Will man an den drei Entwicklungsstufen, die wir oben angaben, festhalten — Signalmusik, Marschmusik, Konzertblasmusik —, so zeigt sich, daß zwar die Stufen der vergangenen Perioden in gewissem Umfange erhalten geblieben sind, aber das Schwergewicht der Betätigung sich immer mehr in der durch die drei Stufen gekennzeichneten Richtung verlagerte. Jahrtausende lang gab es eine Signalmusik. Dann trat gelegentlich Marschmusik in ihrer frühesten Form hinzu. Wir betrachten als Geburtsstunde der Militärmusik den Zeitpunkt, als die Marschmusik zu dem entscheidenden Bestandteil der Kriegsmusik wurde, der die Signalmusik bereits zu überschatten begann. Vor hundert Jahren erlebten die „Militärkonzerte" ihre Blüte, so daß seitdem die Bezeichnung „Militärmusik" bis auf den heutigen Tag die beiden Begriffe Marschmusik und Konzertblasmusik umfaßt. Jetzt bilden bei der Luftwaffe, wie selbst die Signalmusik noch vorhanden ist, die Märsche zwar nach wie vor den unveräußerlichen Kernbestandteil auch ihrer Musik, jedoch treten diese im Vergleiche zur Infanterie mehr im Rahmen der Konzertbetätigung als auf dem Marsch der Truppe in Erscheinung. Und während man einst die Konzertblasmusik nur als üppigen Seitensproß der eigentlichen Militärmusik betrachten konnte, erfährt bei der Luftwaffe gerade die Konzertblasmusik eine entscheidende Ausgestaltung, die über die rein militärischen Erfordernisse, die für das Heer so lange maßgebend waren, weit hinausgeht.

Das Dritte Reich hat einseitigem Spezialistentum auf allen Gebieten den Garaus gemacht. Gerade im Zeitalter der mächtig entwickelten Technik soll nach dem Wunsch des Führers durch allseitige Förderung der seelischen Kultur des ganzen Volkes das notwendige Gegengewicht geschaffen werden. So kann sich auch der deutsche Wehrgeist seine Musik ausbauen, die ihn selber stärkt, aber auch ihn ausstrahlt auf alle Volksgenossen und so eine Brücke von der Wehrmacht zum Volke schafft. Während die Militärmusik früher oft als ein unglücklicher Bastard zwischen militärischem und künstlerischem Erleben angesehen werden konnte, erkennt man heute, daß die Militärmusik in der Verwirklichung einer Verbindung zwischen Wehrgeist und Kunstempfinden manchen anderen Kunstgebieten voranging, die ja alle heute eine ähnliche Synthese erstreben. Besonders augenfällig und fruchtbar erweist sich diese Zielsetzung im gegenwärtigen Kriege. In den Monaten, in denen der jüngste Wehrmachtteil, unsere ruhmreiche Luftwaffe, Tag für Tag und Nacht für Nacht durch ihren Einsatz bewunderungswürdige militärische Erfolge zeitigt, wird dennoch auch hochwertige kulturpolitische Arbeit auf musikalischem Gebiete geleistet, wie die oben erwähnte Veranstaltung unverkennbar belegt.

★

Die hier zu erörternde Frage der neuen Instrumentalbesetzung der Luftwaffe erfordert vorerst einige Klarstellungen. Die Luftwaffenmusik gehört, genau so wie die Heeresmusik und die Marinemusik, zunächst unter den Oberbegriff „Militärmusik". Dieser Begriff ist im deutschen Volke seit über hundert Jahren fest geprägt. Die darunter verstandene, mit Marschmusik durchsetzte Konzertblasmusik kann heute zweierlei für sich in Anspruch nehmen: daß sie sich im deutschen Volke einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut und zugleich bedeutsame Forderungen des neuen Deutschlands in hohem Maße erfüllt. Dabei ist es dem deutschen Volke gleichgültig, welcher der drei Wehrmachtteile ihm seine Militärmusik darbietet. Im großen gesehen, gehört sein Herz der gesamten Einrichtung, wenn auch der eine dieser, der andere jener militärischen Formation den Vorzug geben mag.

In bezug auf den Instrumentalkörper der Musikkorps unserer Wehrmacht hat man — von einigen kleineren Tongattungen wie Fanfarenbläsern und Spielleuten abgesehen — zwei große Gattungsgruppen auseinanderzuhalten. Es gibt mehrere Arten reiner Blechmusiken: „Kavallerie-", „Jäger-", „Panzermusik" (früher auch: Signalhornmusik). Das eigentliche Blasorchester, das Holz- und Blechbläser vereinigt sowie mehrfaches Schlagzeug führt, ist seit langem als „Infanteriemusik" (früher auch als „Harmoniemusik", später als „Janitscharenmusik" bezeichnet) bekannt, die auch von jüngeren Waffengattungen übernommen wurde, so von der Fuß-Artillerie und Marine. Auch die „Luftwaffenmusik" ist als Tongattung von der

Infanteriemusik ausgegangen, und diese bildet auch heute noch ihren entscheidenden Unterbau.

Allerdings muß man feststellen, daß die „*Luftwaffenmusik*" in den letzten zwei Jahren, seit ihrer großen Reform, bereits mehr ist als nur die Bezeichnung der Musik eines neuen Wehrmachtteils: sie ist bereits zu einer Klanggattung eigenen Charakters geworden. Trotzdem muß man, wenn man die Besetzung der Luftwaffe richtig verstehen will, von der Infanteriemusik ausgehen. Im großen und ganzen kann man sagen: die Luftwaffenmusik bedeutet nichts anderes als ein *reichhaltiger* besetztes Blasorchester im Vergleiche zur Infanterie, wobei allerdings noch einige neuartige Abwandlungen im einzelnen nach bestimmten Richtlinien zur Durchführung gelangten.

Die Luftwaffenmusik hat das gleiche Schlagzeug wie die Infanteriemusik: nämlich Große Trommel, Kleine Trommel, Becken, auch Kesselpauken, Glockenspiel (dazu ein Schellenbaum). Die Unterschiede liegen bei den Blasinstrumenten. Die Infanterie vereinigt Holz- und Blechbläser. Auch die Luftwaffenmusik hat diese beiden großen Klanggruppen beibehalten, allerdings das *Saxophon-Register* als Brücke von der einen zur anderen Gruppe hineingestellt. Diese hundertjährige Instrumentenfamilie der Militärmusik ist das einzige *neue* Register, das bei der deutschen Luftwaffe eingeführt wurde, während es im Auslande noch andere Register gibt, die teils vollständig verwendet werden, wie die französischen Sarrusophone, teils nur in einzelnen Vertretern wie der italienische Contrabasso ad ancia oder das amerikanische Sousaphon.

Im übrigen ist, im Rahmen der bisherigen Register der Infanteriemusik, bei der Luftwaffe eine Reihe von neuen Instrumenten zur Vervollständigung der einzelnen Instrumentenfamilien eingeführt worden. Im Holzbläserchor gelangte das *Klarinetten-Register* zu einer *vollständigen* Ausgestaltung. Während in der Infanteriemusik nur die B-Klarinette (in drei Stimmen) und die höhere Es-Klarinette vorhanden ist, sind in der Luftwaffenmusik zur Vervollständigung in der Höhe die As-Klarinette, in der Tiefe die Alt-Klarinette in Es (nicht das Bassett-Horn in F), die Baß-Klarinette und eine Kontrabaß-Klarinette herangezogen worden, so daß der Holzbläserkörper nunmehr ein vollständiges Register besitzt, das man etwa mit dem Streicherregister im Großen Orchester vergleichen könnte. Das Flöten-Register mit Großer und Kleiner Flöte blieb unangetastet. Und im Oboen-Register ist sogar der umgekehrte Vorgang zu verzeichnen, daß zwar ein Englisch-Horn hinzu, jedoch das Fagott in Wegfall kam. Man muß, um hierin klar zu sehen, allerdings wissen, daß das letztgenannte Instrument auch bei der Infanteriemusik nicht als Baß des eigenen Registers gebraucht wird, sondern als solcher für die weithin vorherrschenden Klarinetten.

Im Blechbläserchor stehen sich in der Infanteriemusik Vertreter des engmensurierten und weitmensurierten, anders gesagt des scharfen und des weichen Blechs gegenüber. Waldhörner treten hinzu. Die gleiche Sachlage treffen wir auch bei der Luftwaffenmusik an, aber auch die beiden grundlegenden Instrumentenfamilien des Blechkörpers erfuhren eine *Vervollständigung* ähnlich wie die Klarinettenfamilie. Bei der Infanteriemusik werden im *scharfen Blech* gewöhnlich zwei Trompeten in B und zwei in Es geführt. In der Luftwaffenbesetzung vermehrt sich die Zahl der höheren Trompeten um eine dritte, während die überlieferte Es-Trompete völlig beseitigt wird und an vierter Stelle eine neue Baß-Trompete in C hinzutritt. Die bei der Infanterie üblichen Tenor-Posaunen werden nach oben durch eine Alt-Posaune verjüngt, nach unten durch eine Baß-Ventil-Posaune ergänzt. Auch diese Neuerungen gelten dem Ausbau einer Instrumentenfamilie.

Im weitmensurierten Blech *bleiben* die prächtigen deutschen *Baßtuben* mit ihrer machtvollen Tonbildung sowie ausreichender Weichheit und Beweglichkeit erhalten, — sie gehen auf die Erfindung Wieprechts im Jahre 1835 zurück und bauen die heroische Wucht der deutschen Militärmusik auf festem Grunde auf, wie sie keine andere Militärmusik der Welt aufweist, es sei denn, daß sie das deutsche Muster nachahmt. Auch Bariton und Tenorhorn, bei der Luftwaffe in „Baritontuba" und „Tenortuba" umgetauft, sind grundsätzlich bestehen geblieben. Die Flügelhörner wurden durch Soprankornetts ersetzt, aber man weiß, daß diese Klangwerkzeuge sowieso schon immer wechselweise gebraucht und oftmals in Mischformen gefertigt werden. Als Neuerung kommt das Sopranino hinzu, das für das weit-, aber auch das engmensurierte Blech in der Höhe als Fortsetzung in Frage kommt. Die Waldhörner bisher in F stehend, sind bei der Luftwaffe in B- und F-Stimmung aufgeteilt, ohne daß sich sehr wesentliche Veränderungen daraus ergeben.

Demnach hat die Luftwaffe folgende *neue Instrumente* eingeführt: Englisch-Horn, As-Klarinette, Alt-Klarinette, Baß-Klarinette, Kontrabaß-Klarinette, Sopran-, Alt-, Tenor- und Bariton-Saxophon, Baß-Trompete, Alt-Posaune, Baß-Ventil-Posaune, Sopranino, Waldhorn in B. Hingegen sind folgende Klangwerkzeuge der Infanterie in Wegfall gekommen: Fagott und Es-Trompete. Abgesehen davon bestehen die Neuerungen der Luftwaffenmusik darin, daß an vorhandenen Instrumenten einzelne *Veränderungen* verschiedener Art vorgenommen wurden.

Wenn die alten *Helikone* in der Marschmusik der Luftwaffe (nicht für die Konzertmusik) wieder

eingeführt wurden, so deshalb, weil sich dieser markantere Baß für solche Verwendung empfiehlt, — auch unsere Infanterie-Musikkorps wechseln zwischen Baßtuben und Helikonen. Ebenso scheint auch die Verlagerung der Stürzen einiger Instrumente mehr auf die militärischen Erfordernisse als auf die Konzertmusik zugeschnitten. Während bei der Infanterie Bariton und Tenorhorn zur Seite blasen, sind bei der Luftwaffe die Stürzen der Bariton- und Tenortuben nach vorn umgebogen worden.

Ferner kämen Abwandlungen spieltechnischen Charakters. Zur Erhöhung der Beweglichkeit für den Baß der Posaune hat man ein Ventilinstrument erwählt. Sopranino, Soprankornett, B-Trompete, Tenor- und Baritontuba erhielten zur Erleichterung der Handhabung Perinet-Ventile, die Waldhörner und Baßtuben allerdings nicht, was jedoch im Auslande oft anzutreffen ist.

Besonders wichtig an der gesamten Neugestaltung des Blasorchesters bei der Luftwaffe ist die so vielfach vorgenommene Veränderung der Mensuren. Im Holz, wo der alte Bestand meist unverändert blieb, hat man sich nicht mit dem Ersatz des Fagotts durch die Baß-Klarinette begnügt, sondern die gewählte neue Bauart schafft durch eine Erweiterung des Rohres den für Blasmusik notwendigen größeren Ton. Im Blech sind nur wenige Instrumente von Veränderungen der Mensur freigeblieben: die Waldhörner und die Baßtuben. Alle anderen Blechinstrumente erfuhren eine Verengung ihrer Mensuren. Dies bezieht sich sowohl auf die Vertreter des scharfen wie auch auf diejenigen des weichen Blechs, also einerseits auf Trompeten und Posaunen, andererseits auch auf Kornetts, Tenor- und Baritontuben. Letzter Umstand mag an sich merkwürdig erscheinen; man hätte denken können, daß Vertreter des scharfen und des weichen Blechs, die oftmals in Mischtypen geliefert werden, schärfer voneinander abgegrenzt werden sollten, indem man das scharfe Blech verengt, dagegen das weiche verbreitert hätte. Stattdessen liegt sozusagen eine Parallelverschiebung vor, die indes ihre Erklärung und Begründung darin findet, daß zwischen das Holz und das weiche Blech bei der Luftwaffe ja noch das Saxophon-Register eingeschoben wurde. Durch die neuen Mensuren wird für die einzelnen Blechinstrumente ein hellerer Ton und größerer Glanz, auch ein leichterer Ansatz und eine gesteigerte Virtuosität erstrebt. Im ganzen aber wird der Orchesterklang, durch die aufgezeigten Registerergänzungen farbenreicher geworden, zugleich durchsichtiger gestaltet, so daß er sich einerseits für moderne farbliche Effekte etwa nach Art von Richard Strauß oder Ottorino Respighi eignet, wie auch andererseits für die dem Blasorchester häufig empfohlene Polyphonie nach Art der Orgelregistrierung.

★

Will man nach diesem Überblick ein Fazit ziehen, so kann man sagen: das neue Luftwaffenorchester stellt nichts anderes dar, als ein vervollkommnetes Musikkorps der Infanterie. Der Grundbestand der Infanteriemusik, ihr Gerüst ist geblieben. Sie, die von den Erfordernissen der Marschmusik ausging, ist als bewährte und solide Grundlage gerade dadurch anerkannt, daß die Neuerungen der Luftwaffe in der Hauptsache von einem über die Etatstärke der Infanterie hinausgehenden Klangkörper ausgehen. Während die Bataillonsmusik des Heeres 27 Mann zählt, finden wir im kleinen Musikkorps der Luftwaffe bereits 30 Mann, so daß beispielsweise die drei Saxophone zusätzlich hinzutreten. Das mittlere Musikkorps der Luftwaffe verfügt über 40 Musiker, während die Regimentsmusik des Heeres 37 Mann aufweist. Darüber hinaus hat die Luftwaffe noch einen großen Typ in den Stabsmusikkorps geschaffen, die mit 54 Mann rechnen.

Wenn früher in der Armee größere Musikkorps vorhanden waren, so wurden ebenfalls verschiedene ergänzende Instrumente geführt. So ist die As-Klarinette z. B. in der preußischen und österreichischen Militärmusik schon früher vorhanden gewesen. Ein Englisch-Horn wird in größeren Konzerten des Heeres in einzelnen Werken, so in der Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz, öfter geblasen. Als das Musikkorps der Wachttruppe des Heeres in Berlin unter Stabsmusikmeister Ahlers vorübergehend eine Sonderstärke von 47 Mann hatte, waren dort Kontrafagott und Baßposaune besetzt, wie schon früher zumindest bei der Garde. Ein Sopranino trat früher in Gestalt des alten Kornettino in Es (genannt: „Piston in Es") auf, das nicht nur in der Kavalleriemusik, sondern auch in gutbesetzten Konzerten der Infanterie benutzt wurde. Was das Saxophon-Register betrifft, so wird von Versuchen damit vor dem Weltkrieg berichtet. Man ließ gelegentlich ein Quartett auftreten, nach dem beliebten Muster des Waldhorns; man besetzte es auch dann, wenn man einmal ausländische Bearbeitungen spielte, die das verlangten. Das Grundlegende bei der Luftwaffe besteht nicht so sehr darin, daß neue Instrumente eingeführt und alte geändert wurden, sondern daß Stärken bewilligt wurden, die reichere Möglichkeiten bieten.

Auf der anderen Seite bedeutet die Luftwaffenmusik eine natürliche Fortentwicklung der Infanteriemusik im Sinne der schon oben gekennzeichneten Verlagerung des Schwergewichts von der Marsch- auf die Konzertblasmusik, die durch eine Bereicherung des Klangkörpers begünstigt wird. Erst bei größerem Etat

ergibt sich die Möglichkeit, ohne Schwächung einer kraftvollen Marschmusik einen für Konzertzwecke geeigneten Überbau zu errichten. Einige einzelne Linien der Entwicklung lassen sich lehrreich nachzeichnen.

Beispielsweise findet man in der Luftwaffenmusik den letzten, entscheidenden Triumph der Klarinette vor, deren Siegeszug zur Zeit Friedrichs des Großen begann. Das älteste der noch vorhandenen Holzinstrumente im Musikkorps (nicht dem Spielmannszug!) ist die Oboe. Im Laufe des 18. Jahrhunderts traten Klarinette und Flöte hinzu. Das Oboenregister, bestehend aus Oboe, La Taille und Dulcian, war ursprünglich die beherrschende Instrumentenfamilie der preußischen Infanteriemusik. Daher kommt es, daß noch bis zum Ende des Weltkrieges sämtliche Musiker der Infanterie die Dienstbezeichnung „Hoboist" führten, auch wenn sie ganz andere Instrumente bliesen. Jedoch diese Vorherrschaft der Oboe war seit langem nur noch nominell. Seit Herausbildung der modernen Infanteriemusik, ermöglicht vor allem durch Erfindung der Ventile an den Blechblasinstrumenten, steht die Klarinette an erster Stelle, sowohl zahlenmäßig als auch dadurch, daß sie die Stelle der Violine im Großen Orchester vertritt. Doch erst bei der Luftwaffe hat die Klarinettenfamilie ihren vollständigen Ausbau erfahren. Oboe und Fagott werden übrigens auch bei der Marschmusik des Heeres selten benutzt, da die betreffenden Instrumentalisten auf der Straße Glockenspiel und Becken bedienen.

In den Waldhörnern und dem weitmensurierten Blech sind verhältnismäßig weniger bedeutende Veränderungen aufzuweisen, da diese Familien schon in der Infanteriemusik als vollständig angesehen werden konnten. Über die Erweiterung einzelner Stimmlagen im scharfen Blech ist man in Fachkreisen noch geteilter Meinung, da vielfach angenommen wird, daß Tenorposaune und Es-Trompete für die Mittellage ausreichen und es einer Alt-Posaune und Baß-Trompete nicht unbedingt bedarf.

Die Einführung eines Saxophon-Registers bedeutet allerdings, wenn man es in Kompositionen und Bearbeitungen artgemäß zum Einsatz bringt, einen grundlegenden Einbruch in das bisherige Instrumentationssystem. Johann Heinrich Saro hat 1885 eine Instrumentationslehre für Militärmusik verfaßt, die im Rahmen der theoretischen Fachliteratur den ganzen Fortschritt kennzeichnet, der seit den Tagen Sundelins (1828) in der Militärmusik erzielt worden war. Praktisch allerdings bedeutet die Darstellung des einst berühmten Musikmeister-Pädagogen, der mit seinem Musikkorps vom Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2 auch in Paris (1867) und Boston (1874) große Triumphe feiern konnte, im wesentlichen eine Zusammenfassung jener Praxis, wie sie schon seit Jahrzehnten von den führenden Vertretern des Faches geübt wurde. Als vor einem Jahrhundert das erste Blasorchester neuzeitlicher Prägung ins Leben gerufen wurde, wie es dann auf Grund von Wieprechts „System" in ganz Deutschland Verbreitung fand, wurde der Klangkörper dem „Großen Orchester" (bei den Militärmusikern heute noch schlechtweg „Streichmusik" genannt) nachgebildet. So stellt auch Saro in seinem Buch beide Klangkörper einander gegenüber und zeigt, daß man im Blasorchester jener Zeit in gewissem Umfange ein Abbild des Großen Orchesters zu sehen hat. Das ergab sich so aus der Praxis, da die führenden Musikmeister der Armee die größten Werke der klassischen und zeitgenössischen Meister (selbst deren Sinfonien!) für ihre Klangkörper bearbeiteten, um eine wertvolle Literatur für ihr Musizieren unter freiem Himmel zu gewinnen.

Dabei mußten sie mit einer entsprechenden Stimmenzahl rechnen. Saro stellt, von einigen unwesentlichen Gruppen abgesehen, folgende Klanggruppen einander gegenüber. Im Großen Orchester haben wir nach der Klangstärke geordnet: Streicher, Holzbläser, scharfes Blech. Im Musikkorps der Infanterie: Holzbläser, weiches Blech, scharfes Blech. Nicht daß etwa ein Rezept dargereicht werden sollte, nach dem schematisch die Übertragung der drei Registergruppen auf die drei entsprechenden empfohlen worden wäre. So etwas lag den künstlerisch führenden Vertretern des Faches, wie Wieprecht, Saro, Gottfried Piefke, Voigt, später Max Högg u. a., durchaus fern, aber es schwebte stets eine Angleichung an das Vorbild vor, und es waren ungefähr entsprechende Stimmenzahlen und Klangfarben-Proportionen notwendig und willkommen. Dadurch, daß jetzt das Saxophon-Register hinzutrat, ist obige Theorie illusorisch geworden. Für Bearbeitungen hat man jetzt sozusagen „ein Register zuviel", dieses fordert aber um so mehr zur Schaffung von Originalwerken für die neue Besetzung auf. Praktisch wird man eben zu einer neuen Farbenverteilung bei Bearbeitungen gelangen müssen, und dabei auch zu gewissen praktischen Leitfäden und theoretischen Thesen, wenn man sich sowohl des neuen Registers als auch gewisser anderer klanglicher Registerergänzungen künstlerisch bemächtigen will. Es wird nicht ausbleiben, daß durch die Mehrzahl der Stimmen neue Stimmverdoppelungen und Stimmabwechslungen eintreten, so daß das Tutti eine reichere Klangfarben-Palette aufweist. Völlig abwegig ist es natürlich, wenn heute so vielfach für Saxophone einfach Zusatzstimmen geschrieben werden. Das neue Register käme nur zur Geltung, wenn man von Anfang an für den neuen Klangkörper instrumentiert.

★

Vergleichende Aufstellung der Musikinstrumente bei der Luftwaffenmusik und Infanteriemusik

Laufende Nummer	Musikinstrumente	Stimmung	Bataillonsmusik der Infanterie	Kleines Musikkorps d. Luftwaffe	Regimentsmusik der Infanterie	Mittleres Musikkorps d. Luftwaffe	Großes (Stabs-) Musikkorps d. Luftwaffe
			27	30	37	40	54 Mann
1.	Kleine Flöte	C	1	1	2	2	2
2.	Große Flöte	C	1	1	2	2	2
3.	Oboe	C	1	1	2	2	2
4.	Englisch-Horn	F	—	1	—	1	1
5.	Fagott	C	1	—	2	—	—
6.	Klarinette	As	—	—	—	1	1
7.	Klarinette	Es	1	1	1	1	2
8.	Klarinette	B	4	6	8	6	9
9.	Alt-Klarinette	Es	—	1	—	2	4
10.	Baß-Klarinette	B	—	1	—	1	1
11.	Kontrabaß-Klarinette	B	—	—	—	—	1
12.	Sopran-Saxophon	B	—	—	—	1	2
13.	Alt-Saxophon	Es	—	2	—	2	2
14.	Tenor-Saxophon	B	—	1	—	1	1
15.	Bariton-Saxophon	Es	—	—	—	—	1
16.	Waldhorn	B	—	2	—	2	2
17.	Waldhorn	F	3	1	4	1	2
18.	Trompete	B	2	2	2	3	3
19.	Trompete	Es	1	—	2	—	—
20.	Baß-Trompete	C	—	—	—	1	1
21.	Alt-Posaune	Es	—	—	—	—	1
22.	Tenor-Posaune	B	3	2	3	2	2
23.	Baß-(Ventil-)Posaune	F	—	—	—	1	1
24.	Sopranino	Es	—	—	—	1	1
25.	Sopran-Kornett	B	—	2	—	2	2
26.	Flügelhorn	B	2	—	2	—	—
27.	Tenor-Tuba (Tenorhorn)	B	2	2	2	2	2
28.	Bariton-Tuba (Bariton)	B	1	1	1	1	1
29.	Baß-Tuba	Es	1	1	2	1	2
30.	Baß-Tuba	B	2	1	2	2	3
31.	Helikon	B	1	—	2	2	2
32.	Glockenspiel (Lyra)		1	1	1	1	1
33.	Kleine Trommel		1	1	1	1	2
34.	Große Trommel		1	1	1	1	1
35.	Becken (Paar)		1	1	1	1	1
36.	Pauken (Paar)		1	1	1	1	1
Insgesamt Musikinstrumente			32	35	44	48	62
Dazu: Schellenbaum			1	1	1	1	1

für die von ihm geschaffene neue Blasorchesterbesetzung, die Luftwaffenmusik, hat Prof. Husadel eine neue „E i n h e i t s - B l a s p a r t i t u r" (mit 32 Liniensystemen) eingeführt und dabei die „C - P a r t i t u r" in Vorschlag gebracht, um das Verwenden von Partituren statt der unvollkommenen Direktionsstimmen zu fördern. Er hat ferner an der Hochschule, an der er die Ausbildung des Musikmeisternachwuchses der Luftwaffe leitet, bedeutende Tonwerke in großer Zahl für Blasorchester instrumentieren lassen und damit gezeigt, was aus einem gutbesetzten Klangkörper herausgeholt werden kann. Diese Arbeit hat schon Früchte getragen: denn eine Reihe von namhaften Komponisten hat eine ganze Reihe von O r i g i n a l w e r k e n ernstzunehmenden Charakters für Blasorchester (der älteren und neueren Luftwaffenmusik) geschaffen, — Werke von Erwin D r e s s e l, Hermann H e i ß, Harald G e n z m e r, Otto W a r t i s c h und Hermann G r a b n e r gelangten in der oben erwähnten Veranstaltung zur Aufführung.

★

Wenn man über das Erreichte ein zusammenfassendes Urteil aussprechen will, so muß man es freudig begrüßen, daß die Zeit des erzwungenen Stillstandes, die in den unglücklichen Jahren nach dem Weltkriege auf dem Gebiete der Militärmusik zu verzeichnen war, ihr Ende gefunden hat. Die Erschaffung eines künstlerisch besonders leistungsfähigen großen Blasorchesters, wie es durch bloße Vereinigung mehrerer Musikkorps nicht in gleichem Maße erreicht werden kann, hat der deutschen Militärmusik im ganzen n e u e s A n s e h e n zugeführt in Kreisen, die ihre anerkennenswerten Leistungen früher verkannten.

Es wäre jedoch völlig verfehlt, wenn man nun annehmen wollte, daß erst durch die Luftwaffenmusik ein künstlerisches Blasorchester geschaffen worden wäre. Wenn auch das Luftwaffenorchester reicher besetzt ist als ein I n f a n t e r i e - Musikkorps, so hat auch letzteres im Laufe der Jahrzehnte ganz hervorragende Leistungen von h o h e r K l a n g k u l t u r vollbracht, wie es Beurteiler vom Range eines Hans von B ü l o w, B e r l i o z u. a. öffentlich bekannt haben. Ein Vergleich aus der Musikgeschichte möge diese unsere Feststellung besonders unterstreichen: wenn auch die Orchesterpalette eines Richard Strauß weit mannigfaltiger aussieht als diejenige Mozarts, so wird es kaum jemandem einfallen, letztere sozusagen als minderwertig hinzustellen. Und das gleiche gilt im militärischen Bereich: wenn auch die Luftwaffe entscheidende Schläge gegen unsere Feinde in diesem Kriege führt, so bleibt doch die Infanterie nach wie vor die unverrückbare Grundlage der Wehrmacht. Ebenso steht heute die Infanteriemusik der Luftwaffenmusik als ebenbürtig gegenüber, und in dem e d l e n W e t t s t r e i t der verschiedenen Gattungen wird sich auch hier die Z u k u n f t ihren Weg bahnen.

Abschließend darf festgestellt werden, daß sich der Wirkungskreis der deutschen Militärmusik auch über die Grenzen des Großdeutschen Reiches hinaus wesentlich geweitet hat. Man weiß, daß Mussolini bei Einführung des „P a s s o R o m a n o" das Vorbild des Parademarsches unserer Infanterie vorgeschwebt hat. Umgekehrt ist die Reise deutscher Militärmusiker nach Italien im Mai 1938 nicht ohne Folgen geblieben, denn manche instrumentalen Leistungen der römischen Blasorchester bedeuteten gerade für den Aufbau der neuen Luftwaffenbesetzung eine wertvolle Anregung.

Wenn aber nach dem Sieg der Achse über England der Ausbau der Kameradschaft unter den Völkern Europas Wirklichkeit wird, würde auch die Möglichkeit vorliegen, in einem gewissen Umfange zu einer V e r e i n h e i t l i c h u n g der immer noch recht verschiedenartigen Blasmusiktypen der einzelnen Staaten zu gelangen, soweit eine solche bisher nur unter Gesichtspunkten rückständiger Kleinstaaterei verhindert worden ist. Das letzte Ziel der Kunstgattung des Blasorchesters muß es sein, dereinst dahin zu gelangen, daß ein g e n i a l e r M e i s t e r Originalwerke von Weltbedeutung schafft, die dann von allen Blasorchestern des Erdballs gespielt werden würden, wie man seit langem etwa Beethoven oder Brahms in allen Kulturstaaten in gleicher Besetzung hört. Für nationale Unterschiede würden immer noch Möglichkeiten in den Instrumenten und Virtuosen vorhanden sein.

Der Luftwaffenmusik ist zu danken, daß heute solche Gedankengänge im Fachgebiet der Militärmusik öffentlich erörtert werden können, da die Verwirklichung hoher Ziele in greifbare Nähe gerückt ist und für die deutsche Militärmusik in der gesamten mit der Kunst verbundenen Öffentlichkeit weitgehendes Interesse vorliegt.

(Vgl. auch Tabelle auf S. 123 und Bild-Doppelseite.)

Deutsch-italienische Musikbeziehungen im 16./17. Jahrhundert

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Die Musikgeschichte bezeichnet das 15./16. Jahrhundert gewöhnlich als „Zeitalter der Herrschaft der Niederländer". Niederländische Komponisten hatten im 15. Jahrhundert die Führung in der musikalischen Entwicklung gewonnen. Sie hatten die neue kontrapunktische Satztechnik entwickelt und in der Durchimitation die Voraussetzungen für die große Entwicklung der Polyphonie geschaffen. In allen Ländern Europas entfalteten sie ihre Wirksamkeit und wurden durch ihre Kompositionsart die stärksten Anreger eines neuen europäischen Musizierens. Ein Stamm deutschen Volkstums, damals auch politisch mit dem Reich verbunden, hat der europäischen Musik im 15./16. Jahrhundert seinen Stempel aufgeprägt.

In Italien fand die niederländische Kunst reiche Entwicklungsmöglichkeiten. Niederländische Sänger und Komponisten überfluteten die Musikstätten Italiens und machten hier ihre Kunst heimisch. Wie zur Stauferzeit deutsche Fiedler bis nach Sizilien kamen und ihre Kunstformen in Italien zu Modeformen werden ließen, so wurde die Polyphonie der Niederländer, wie überall, so auch in Italien große Mode. Bei festlichen Anläßen wurden niederländische Meister mit Festkompositionen beauftragt. Der im Hennegau, dem fruchtbaren Geburtsland einer großen Zahl niederländischer Musiker, geborene Wilhelm Dufay, der 1428—1437 der päpstlichen Kapelle angehörte, hat zur Einweihung des Doms in Florenz 1436 seine berühmte Motette „Nuper rosarum flores" geschrieben. Johannes Ciconia aus Lüttich wirkte bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Padua, in Neapel war 1475—1487 der gleichfalls als Theoretiker berühmte Johannes Tinctoris, um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Flandern geboren. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts waren alle großen Meister der deutschen Musik zu längeren oder kürzeren Aufenthalten an den großen Musikstätten Italiens tätig. Der in Flandern geborene Johannes Ockeghem (1430—1495) war nur vorübergehend in Italien; sein großer, in Utrecht geborener Zeitgenosse Jakob Obrecht (1430—1505) starb nach längerer Wirksamkeit in Italien zu Ferrara. Während Ockeghems Kunst allein von starrer Gesetzmäßigkeit kontrapunktischer Struktur bestimmt ist, sind Melodik und Satz bei Obrecht gelockert und zeigen Züge der in der italienischen Trecentokunst bereits gegebenen Melodieentwicklung und einer in italienischer Klangfreudigkeit begründeten harmonischen Stimmzusammenfassung. Trotz langer Wirksamkeit in Italien blieb der im Flamland geborene, 1517 in Florenz gestorbene Heinrich Isaac weniger von italienischen Satzeigentümlichkeiten berührt. Josquin de Prez, um 1450 im Hennegau geboren, war 1474—1479 Sänger in Mailand, dann 1484—1486 und 1489—1494 an der päpstlichen Kapelle in Rom, 1503 in Ferrara, dann wieder in Rom. Er war wohl der genialste Musiker seiner Zeit, der Träger der Überwindung starrer spätgotischer Kunst und Schöpfer einer neuen Ausdruckskunst. Zahlreich sind die Großen deutscher Kunst im 15. Jahrhundert, die in Italien ihre Wirksamkeit entfalteten; noch größer aber war die Zahl der deutschen Kleinmeister aus den Niederlanden in italienischen kirchlichen und weltlichen Musikkapellen.

Während im Trecento die italienische Ars nova eine führende Stellung in der gesamteuropäischen Musikentwicklung einnahm, überließ Italien im Quattrocento die Führung seines Musiklebens den Deutschen. Diese konnten in ihren führenden Stellungen als Kapellmeister und Komponisten die italienische Musik, die sich an die Grundsätze der Ars nova traditionsgebunden zeigte, zurückdrängen. Mochte sich auch in manchen italienischen Musikerkreisen ein Widerstand gegen die Oltramontani regen, sie hatten in kurzer Zeit auch die bodenständige italienische Musik bestimmt und ihre stilistischen Neuerungen an die Stelle italienischer Musiktradition gesetzt.

Gleichzeitig lernten die deutschen Musiker bei ihrer Wirksamkeit in Italien die italienische Geschmeidigkeit der Melodik und ihre Klangbetonung kennen. Dies konnte nicht ohne Einfluß auf ihre eigene musikalische Gestaltungsweise bleiben, die damit eine Belebung erfuhr. Italienische Volksmelodien wurden von den Oltramontani als Cantus firmus zur Grundlage des Satzes genommen oder thematisch verarbeitet. Italienische Eigenformen fanden bei den Fremden Aufnahme und Verarbeitung im neuen Satz; so die Lauden, Frottolen, Karnevalslieder u. a. Ihnen gaben die Oltramontani eine besondere Bearbeitung und verbanden solches Liedgut mit ihrer kontrapunktischen Kunst. Auch die Villanelle wurde aufgegriffen und fand gelegentliche niederländische Umprägung.

Im Schaffen Adrian Willaerts (geb. um 1480 in Flandern) hatte die deutsche Kunst Ausdrucksmittel entwickelt, die dem italienischen Stilwollen so sehr entgegenkamen, daß durch sein Wirken in Venedig die italienische Kunst in der sogenannten „venezianischen Schule" eine neue Entwicklungslinie gewann. Hatte die Satzentwicklung der niederländischen Meister in der Stimmgruppierung

und Stimmzusammenfassung bereits ein Prinzip der Klanggruppierung ausgebildet, so wurde diese Satzeigenart zur Grundlage bewußter Klanggestaltung. Die Klanggruppen wurden in Chören erweitert und durch vokale und instrumentale Besetzung unterschieden. So fand die Vielchörigkeit in Venedig ihre Entwicklung. Mag das Musizieren auf entfernten Emporen und mit verschiedenen Orgeln in San Marco das mehrchörige Musizieren gefördert haben, allein bestimmt — wie dies ältere Musikgeschichtsdarstellungen glauben zu machen suchen — hat diese äußere Anordnung die Entwicklung nicht. Neben den Niederländern Cyprian de Rore (1516—1565) und J. Buus haben die italienischen direkten und indirekten Schüler Willaerts, Andrea und Giovanni Gabrieli, A. Padovano, Claudio Merulo, J. Guami u. a. die große mehrchörige Chorkunst wie die zu klanglicher und satztechnischer Selbständigkeit entwickelte Instrumentalmusik gefördert und zu neuem Ausdruck gestaltet. Die Farbenfreudigkeit Venedigs, die aus den Bildwerken der venezianischen Maler spricht, hat in der Klangpracht der venezianischen Musikentwicklung ein Gegenstück gefunden. Ausgehend von den strukturellen Besonderheiten des musikalischen Satzes der Niederländer haben die venezianischen Meister eine eigene Kunst ausgebildet, die nicht nur für die italienische, sondern für die gesamteuropäische Musikentwicklung von größter Bedeutung wurde.

Wie in Venedig, so fiel auch in Rom die strenge Kunst der Niederländer auf fruchtbaren Boden und schuf die Grundlage der großen Entwicklung der römischen Polyphonie. Arcadelt u. v. a. wirkten an der päpstlichen Kapelle. Der Niederländer Firmin le Bel war der Lehrer des größten italienischen Meisters der alten Polyphonie: Giovanni Pierluigi da Palestrina. Sein großer Zeitgenosse, der im Hennegau geborene Orlando di Lasso, wirkte ebenfalls einige Zeit in Rom. Wie Palestrinas Jugendwerke zeigen, war die strenge niederländische Schule eine wesentliche Grundlage seiner Kunst. Er aber überwand die Technik und machte sie seiner Ausdruckskunst zu eigen, die einen Ausgleich zwischen strenger kontrapunktischer und harmonisch gebundener Arbeit schuf. So hatte er die Mittel, die seiner musikalischen Verklärung des Wortausdrucks dienten und die abgeklärteste Gestaltung musikalischer Ausdruckskunst aller Zeiten schuf. Rom wurde eines der großen Zentren der Musik im 16. Jahrhundert, zu dem deutsche Musiker nun nicht mehr kamen, um ihre Kunst als neuartigen musikalischen Ausdruck hinzutragen, sondern auch um zu lernen und in ihrem Sinne die hier kennengelernte Musik persönlich weiterzubilden.

Neben der großen polyphonen Kunst der Italiener fand die neu entwickelte italienische Volkskunst der Frottole und Villanelle, der Kanzonetten und Balletti bei den deutschen Musikern großes Interesse. Die Eigenart des italienischen Madrigals, mit seiner klaren wortbestimmten Deklamation im Gegensatz zum kontrapunktischen Stimmengewebe des niederländischen Madrigals, wurde von den deutschen Musikern des 16. Jahrhunderts mit Begeisterung aufgenommen und weiterentwickelt.

So wandelte sich das Verhältnis der deutschen und italienischen Musik in der europäischen Musikentwicklung des 16. Jahrhunderts. Äußerlich zeigt sich dies daran, daß zahlreiche deutsche Musiker ihre Studienzeit in Italien verbrachten und starke Anregungen für ihr künstlerisches Schaffen nach Hause nahmen, daß aber auch zahlreiche italienische Musiker an deutsche Höfe und Musikkapellen berufen wurden und hier ihre Kunst entwickelten, während die niederländischen Musiker an den italienischen Musikstätten nicht nur zahlenmäßig zurückgingen, sondern auch ihren künstlerischen Einfluß um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien verloren. In Deutschland selbst verlagerte sich der Schwerpunkt der musikalischen Schöpferkraft von den Niederlanden zu anderen Stämmen, besonders zu den nord- und mitteldeutschen.

Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts machte sich in Rom eine Abwendung von den strengen niederländischen Strukturprinzipien deutlich. Costanzo Festa (gest. 1545) und sein Kreis suchten bereits die strenge niederländische Stimmführung mit harmonischer Ordnung zu binden und einem neuen auf Klangschönheit gerichteten Deklamations- und Ausdrucksideal dienstbar zu machen. Wortbestimmte Deklamation und Klangbetonung, sei es in äußeren klanglichen Mitteln oder in harmonischen Färbungen haben den polyphonen Satz der italienischen Meister zu homophoner Stimmzusammenfassung und schließlich zu monodisch-akkordischer Satzgestaltung geführt. Die deutsche kontrapunktische Kunst aber erstarrte gleichzeitig in strenger Strukturbindung, oder aber sie erhielt neues Leben und neue Ausdruckswerte im Anschluß an die in Italien entwickelten Neuerungen der musikalischen Ausdrucksmittel.

Im Madrigal vollzog sich am deutlichsten die Scheidung von niederländischer und italienischer Satzgestaltung. Das niederländische Madrigal übernahm die alte Motettenstruktur in ihrer Betonung kontrapunktischer Stimmführung. Die motettische Zerlegung des Textes und seine Bearbeitung in imitatorischer Stimmführung bestimmte den niederländischen Madrigalsatz ebenso wie die niederländische Motette. Das italienische Madrigal suchte dagegen dem Wort und Klang Betonung zu geben. Damit kam es zu einem Verzicht auf strenge kontrapunktische Satzstruktur. An ihre Stelle traten homophone Stimmzusammenfassungen und Parlando-Deklamation. Die Form des Satzes gewann Bedeutung vor der Struktur der Stimmverbin-

dungen, die Imitation kleiner Motive war an Stelle der durchgeführten polyphonen Arbeit getreten. Dem Ausdruck des Wortes dienten Tonmalerei, Harmonie- und Klangwirkungen. So wurde das italienische Madrigal der Tummelplatz für alle satztechnischen und stilistischen Neuerungen. Nach der klaren, auf vorwiegend homophone Textdeklamation gestellten ersten Entwicklungsstufe des italienischen Madrigals im Kreis um Costanzo Festa setzten im Kreis der venezianischen Komponisten die deklamatorischen und harmonischen Experimente der Ausdruckssteigerung ein, die bei Gesualdo Principe da Venosa, Monteverdi, Marenzio u. a. ein neues Ausdrucksideal erreichten.
Diese Neuerungen des italienischen Madrigals wirkten auf die gesamte Entwicklung der Polyphonie. Die kirchliche Motetten- und Messenkomposition wurde von den „Madrigalismen" ebenso erfaßt wie die kleinen weltlichen Formen der Villanelle oder Kanzone. Diese haben bei Gastoldi und Vecchi eine Gestaltung erhalten, die sie zu besonderer Beliebtheit im geselligen Musizieren brachte. Auch die in Venedig entwickelte selbständige Instrumentalmusik ließ an Stelle der strengen, auf dem Motettensatz aufgebauten Ricercarkunst in Kanzone, Tokkata und Fantasie die Satzfreiheiten der Madrigalkunst wirksam werden. So war auf allen Gebieten der italienischen Musik seit der Mitte des 16. Jahrhunderts eine eigene Gestaltung geworden, die die Eigenarten der niederländischen Musik wohl zur Grundlage hat, auf ihr jedoch eine neuartige Entwicklung aufbaute. Klanglich und satztechnisch von großer Bedeutung ist auch die Ausbildung eines reinen vokalen A-cappella-Stils durch Palestrina und seinen Kreis. War bei den Niederländern die gemischt vokale und instrumentale Aufführungsweise die Regel, sei es in getrennt vokaler und instrumentaler Aufführung einzelner Stimmen des Satzes oder in Colla-parte-Praxis, d. h. im instrumentalen Mitspielen einzelner oder sämtlicher Vokalstimmen, so hatte die Cappella Sistina eine grundsätzlich rein vokale Aufführung des polyphonen Satzes zur Regel gemacht. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Generalbaßbegleitung des Chor- und Solosatzes verbreitet. Das Streben nach individuellem Ausdruck schuf die vom Generalbaß begleitete Monodie; einerseits die Parlando-Monodie der Florentiner Camarata, anderseits die von den Melodieprinzipien der Polyphonie abgeleitete Monodie Viadanas.
Die Musikentwicklung war durch die Schöpferkraft italienischer Komponisten im 16. Jahrhundert in neue Bahnen gelenkt worden. Um die Wende des 16./17. Jahrhunderts wurden in der Oper und Kantate, im Oratorium und in den konzertierenden Ausdrucksformen die Folgerungen aus dieser Entwicklung gezogen und die Grundlagen für die gesamte neuere Musikentwicklung geschaffen. Wie im 15. Jahrhundert die niederländischen Meister der gesamten musikalischen Entwicklung ihr besonderes Gepräge gaben, so nun die italienischen. Aus allen europäischen Ländern strömten die Musiker damals nach Italien, um die neue Kunst kennenzulernen. Hatte die Generation deutscher Musiker um L. Senfl und Th. Stoltzer ihre Entwicklung allein auf deutschem Boden gefunden, so zogen zahlreiche deutsche Musiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Süden. Der Nürnberger Hans Leo Haßler (1564—1612) wurde 1584 Schüler A. Gabrielis in Venedig. Der Lausitzer Jakob Meiland (1542—1577) war schon vor ihm als Schüler nach Italien gezogen und hatte die neuen Ausdrucksmittel der italienischen Musik in seiner Kunst wirksam werden lassen. In Heinrich Schütz (1585—1672) war der größte deutsche Meister in die Schule der Italiener gegangen. Wie Leonhard Lechner (1553—1606) wurde er ein Mittler italienischer Kunst in Deutschland. Seine eigene Schöpferkraft aber überwand das Fremde und schuf nach den italienischen Anregungen seine große Kunst deutschen Ausdrucks. Heinrich Schütz war 1609—1612 Schüler Giovanni Gabrielis. Dem Beispiel dieses Kreises folgend schrieb er fünfstimmige italienische Madrigale und widmete sie 1611 seinem Gönner Landgraf Moritz von Hessen. Klang- und Deklamationsexperimente, Ausdrucksgegensätzlichkeit in Satz und Thematik zeigen eine engere Verbindung dieser Madrigale mit der venezianischen Kunst als mit der deutschen seiner Zeit. 1629 ging Schütz erneut nach Venedig, nachdem er nach dem Tode G. Gabrielis 1612 nach Deutschland zurückgekehrt war. Selbst ein großer Neuerer des musikalischen Ausdrucksstils suchte er den Stilwandel im Anschluß an Monteverdi, der 1613 nach Venedig kam, an Ort und Stelle kennenzulernen. In Schützens solistischen „Symphoniae sacrae" zeigt sich der große Einfluß, den die neue venezianische Kunst auf sein Schaffen gewonnen hat. Bald aber überwand Schütz diesen äußeren Anschluß an die venezianische Kunst und gab der deutschen Musikentwicklung ihre eigene Grundlage. Das „Konzert" hat die „Motette" abgelöst. Die italienischen Musiker haben die Tradition der alten polyphonen Motette gebrochen und die neue konzertierende Kunst mit ihrem neuen Deklamations- und Klangideal begründet. H. Schütz hat diese Bestrebungen nach Deutschland gebracht und hier in neuen Formen entfaltet. Mit ihm wurde Michael Prätorius (1571—1621) der Träger dieser neuen Kunst barocken Ausdrucks in Deutschland. Die vielchörige Motette nach venezianischem Muster fand seine Aufmerksamkeit, ebenso wie die konzertante solistische Kunst und die selbständige Instrumentalmusik. Auch theoretisch setzte sich Prätorius mit der „welschen" Musik auseinander, deren Eigen-

arten er in Deutschland bekanntmachte und in vielen Punkten als Muster gab. Während Schütz und Prätorius vor allem die großen Formen der Italiener zum Ausgangspunkt ihrer Entfaltung der neuen Kunst nahmen, gab L. Lechner der Villanellenkunst in Deutschland Verbreitung. Er wie zahlreiche seiner deutschen Zeitgenossen weisen bereits auf dem Titel der Werke auf die italienischen Anregungen. „Welsche Villanellen und Kanzonen" werden verbreitete Titel deutscher Liedsammlungen. Nur wenige deutsche Meister um die Wende des 16./17. Jahrhunderts schrieben nicht wenigstens einige Gesänge „nach Art der welschen Kanzonen, Villanellen und Madrigale". So stark war die Anregung der neuen italienischen Formen im deutschen Musikleben. Die einfache dreistimmige Villanellen-Art lag freilich den deutschen Meistern oft fern. Daher sind die mehrstimmigen Bearbeitungen einfacher dreistimmiger Villanellen im deutschen Musiziergut der Zeit sehr häufig. L. Lechner bearbeitete Regnarts dreistimmige Villanellen für fünf Stimmen, Christoph Demantius (1567—1643) tat das gleiche mit den dreistimmigen Villanellen des Gregor Lange (1540—1587).

J. Handl (1550—1591), J. Eckardt, J. Stobäus (1580—1646) u. v. a. zeigen sich in der Verwendung der Mehrchörigkeit wie in der Eigenart ihrer Thematik und Deklamation stark von der venezianischen Kunst beeinflußt. Hans Leo Haßler aber als direkter Schüler A. Gabrielis gab dieser Kunst durch seine verbreitete Schule großen Nachdruck im deutschen Schaffen. Mehrchörigkeit und Echowirkung, madrigalische Tonmalerei und freie Deklamation, Ausdruckschromatik und oft kecke Rhythmisierungen haben seine Kunst von der strengen alten deutschen Polyphonie gelöst. Sein Sinn für Volkslied und Tanz, für Kanon und Cantus-firmus-Arbeit zeigen ihn aber als urdeutschen Meister, der es verstand, die italienischen Anregungen seinem deutschen Schaffen einzugliedern ohne seine Grundhaltung aufzugeben. Haßler war mit Lasso und Lechner in Süddeutschland der stärkste Mittler italienischer Kunst. Orlando di Lasso, der Kosmopolit der Musik des 16. Jahrhunderts, dem es gelang, in deutschen, französischen und italienischen Ausdrucksformen in gleicher Vollendung zu schaffen, hat den italienischen Formen in seinem Werk breiten Raum gegeben. Madrigal und Villanelle in ihren verschiedenen Arten fanden seine Pflege, die Eigenarten ihres Ausdrucks aber bestimmten seine auf Wortausdruck gerichtete Motettenkunst. Lasso wurde der große Praeceptor Germaniae in der Ausdruckskunst der Polyphonie, ohne — wie der jüngere H. Schütz — die Ausdrucksmittel grundsätzlich umzugestalten. So fand durch ihn die italienische Kunst im deutschen Musikschaffen Eingang und Verbreitung. Auch die Commedia dell'arte und das madrigalische Intermedium wurden durch ihn gepflegt.

In der Anregung zu neuem künstlerischen Ausdruck hat die italienische Musik des 16. Jahrhunderts der deutschen und auch der gesamteuropäischen Musik viel gegeben. Lagen viele Züge der in Italien entwickelten Stileigentümlichkeiten in der Zeit, und zeigen sich auch in allen europäischen Musikländern Ansätze zu neuen Lösungen des Wort-Ton- und -Klangproblems, so hat doch die in Italien zuerst vollendete Lösung die gesamte Musikentwicklung am stärksten bestimmt. Dies macht vor allem auch die Chansonentwicklung in Frankreich deutlich. Sie hat zwar eine eigene Lösung der Textverdeutlichung wie auch der Klangwirkung gefunden; durch die Steifheit ihrer Struktur konnte sie aber wenig Verbreitung über den eigenen Volkstumskreis gewinnen. Neues Leben wurde dieser erstarrten Kompositionsweise erst durch Aufnahme italienischer Madrigalismen gegeben. Wie Jannequins tonmalerische Chansons, noch mehr aber ähnliche Bestrebungen seiner französischen Zeitgenossen zeigen, hat diese Kunst das Deklamatorische so sehr in den Vordergrund gestellt, daß eine musikalische Form- und Klangentwicklung demgegenüber zurückgetreten ist. Die deutsche Kunst dagegen war in der Betonung der kontrapunktischen Struktur allein musikalisch bestimmt, wenn auch — in der Strenge des Satzes — bisweilen zu völliger Starrheit getrieben. Durch die italienische Freizügigkeit und Belebtheit des Satzes wurde auch der deutschen Komposition neues Leben gegeben, das sie in einem Ausgleich eigener Musiktradition und italienischer Ausdrucksprinzipien zu neuen Grundlagen kommen ließ.

Neben den direkten Verbindungen deutscher Musiker mit Italien dienten der Verbreitung italienischer Musik in Deutschland der Notendruck italienischer Werke und die Wirksamkeit italienischer Musiker an den deutschen Musikstätten. Der Musikalienhandel brachte die zahlreichen im 16. Jahrhundert in Italien gedruckten Werke nach Deutschland. Durch Widmungen italienischer Musiker an deutsche Fürsten und die damit gegebene Abnahmeverpflichtung wurde dieser Absatz italienischer Musikwerke in Deutschland gesteigert. Die Musikalieninventare deutscher Höfe und Kirchen um die Wende des 16./17. Jahrhunderts weisen zahlreiche italienische Drucke auf. Viele italienische Werke wurden aber auch in Deutschland gedruckt, sei es in Sammelwerken oder in Einzelausgaben. Die großen Sammelwerke lassen kaum italienische Komponisten als Mitarbeiter fehlen. Italienische Werke sind in großer Zahl auch in Sonderausgaben in Deutschland gedruckt und verlegt worden. So erschienen Palestrinas Messen in Frankfurt zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Oft wurde solchen Ausgaben, der Aufführungspraxis entsprechend seit dem

ausgehenden 16. Jahrhundert, eine Generalbaßbegleitung beigegeben. Die Modeströmung hatte großen Bedarf an italienischer Musik. Der Notendruck war ein wichtiger Mittler der Musik von einem Land zum andern geworden. Ebenso wie in Deutschland italienische Ausgaben verbreitet wurden, so kamen auch deutsche Ausgaben nach Italien. Bei der ständigen Mischung deutscher und italienischer Komponisten in den zahlreichen deutschen Sammelwerken war gegenseitige Kenntnisnahme der musikalischen Produktion natürlich. Der Musikalienhandel erfüllte hier eine wichtige Aufgabe des Ausgleichs der Wechselbeziehungen in der Musik beider Länder. Von besonderer Bedeutung für die Verbreitung italienischer Musik in Deutschland waren die zahlreichen italienischen Kapellmeister und Musiker an den deutschen Höfen. Sie erschienen als die besten Träger der neuen Kunst. Wie man im frühen 16. Jahrhundert an den Höfen niederländische Musiker suchte, so in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts italienische. Die deutschen Musiker wurden an den Höfen zurückgedrängt. An Stelle bodenständiger deutscher Musik, wie sie in den kirchlichen Kantoreien entfaltet wurde, griff an den deutschen Höfen eine Überfremdung des Musiklebens Platz, die so weit ging, daß manche fürstliche Musikkapellen kaum mehr ein Fünftel ihrer Musiker aus deutschem Stamme hatten. Vor allem, als die italienischen Kapellmeister die Leitung der höfischen Musik innehatten, waren sie darauf bedacht, auch italienische Sänger und Instrumentalisten in ihre Kapellen zu ziehen, da diese nicht nur ihre musikalischen Bestrebungen kannten, sondern auch dazu besonders geschult waren. Die italienische Musik kam damit nicht nur in den Werken, sondern auch in der entsprechenden Aufführungsweise nach Deutschland.

Dresden hatte sich als Nachfolger des Flamen Le Maistre den Italiener Antonio Scandello (1517—1580) als Kapellmeister verpflichtet; ihm folgte sein Landsmann Pinello. Die Villanelle hat Scandellos Schaffen weitgehend bestimmt; er übertrug wie L. Lechner u. a. ihre Form auch auf deutsche Lieder. In München waren zur Zeit, da Orlando di Lasso die Hofkapelle leitete, die Luccheser Meister Francesco und Gioseffo Guami als Instrumentist und Organist tätig. Giovanni Gabrieli, Ludovico Zacconi, Massimo Trojano waren neben vielen anderen italienischen Musikern Mitglieder der Münchener Hofkapelle. In Königsberg wirkte T. Riccio, in Graz Annibale Padovano; am kaiserlichen Hof waren Cesare Bedinelli (Leiter des Trompeterkorps), Camillo Zanotti, Alessandro Orologio, J. B. Pinello (1544—1587), Gregorio Turini (1560—ca. 1600), J. P. Melli und viele andere italienische Meister im 16. Jahrhundert tätig.

Überall waren an deutschen Höfen italienische Musiker Träger der Musikkultur. Wie einst die niederländischen Meister in Italien zwar die ortsgegebene Musik zunächst zurückdrängten, dann aber einer eigenen italienischen Kunst die stärksten Anregungen gaben und sie zu neuem Aufblühen befruchteten, so hatten die italienischen Meister in Deutschland der deutschen Kunst größte Anregungen zu selbständiger Weiterentwicklung gegeben. Was Monteverdi in der italienischen Musik bedeutet, das bedeutet Heinrich Schütz in der deutschen. Er hat den stärksten Vorstoß zu einer neuen Ausdruckskunst gewagt, ohne die Traditionen des strengen kontrapunktischen Satzes zu vergessen. Seit Jakob Meiland hatten die italienischen stilistischen Neuerungen in der deutschen Musik Platz gewonnen. Gregor Aichinger, Klingenstein, Erbach, Joh. Stadelmayr, Thomas Walliser, Seth Calvisius, Melchior Vulpius u. v. a. zeigen sich in der Vielchörigkeit mit den italienischen Neuerungen verbunden. In den großen Motettensammlungen von Schadaeus, Bodenschatz u. a. fehlt die venezianische Vielchörigkeit nicht. Bei der Einweihung des Salzburger Doms 1621 hat sie durch den Italiener Benevoli in seiner 53stimmigen Festmesse größte Entfaltung auf deutschem Boden gefunden. Michael Prätorius steht in seinen vielchörigen Werken einer solchen Klangkunst nicht nach.

Neben der Vielchörigkeit fand der Generalbaß in Deutschland auf Grund der italienischen Anregungen Verbreitung. Zu zahlreichen alten polyphonen Werken erschienen Generalbässe. So schrieb der Würzburger Organist Vincent zu Lassos Magnum opus musicum einen Generalbaß. Das große Motettenwerk Donfrieds erschien mit Basso continuo. Die bedeutendste Entfaltung fand aber die Generalbaßkunst im Zusammenhang mit der konzertanten Musik. Viadanas Kunst hatte in den Monodien des Michael Prätorius ein Gegenstück. In den Monodien, Konzerten und Dialogen der Kreise um Schütz, Schein, Hammerschmidt u. v. a. bis zu den Liedmeistern um H. Albert und A. Krieger fand die italienische Monodie ihre deutsche Umprägung. War Gabrieli der große Anreger der Klangkunst der Mehrchörigkeit, so hatte Viadana den größten Einfluß auf die Monodieentwicklung in Deutschland gewonnen. Schon 1613 erschienen Viadanas Werke in Frankfurt a. M. Die deutsche kontrapunktische Tradition ließ Viadana einen größeren Einfluß auf die deutsche Komposition gewinnen als Caccini, der von melodisch-deklamatorischer Grundlage aus seine Monodie gestaltete. Viadanas

Reduktion der Motette auf drei, zwei und eine Stimme mußte den erst langsam von der strengen alten kontrapunktischen Tradition sich frei machenden deutschen Komponisten näher liegen als Caccinis reine Deklamation.

Besondere Verbindungen zwischen deutscher und italienischer Musik bestanden in der Instrumentalmusik. In Deutschland war die Tanz- und Variationensuite im Mittelpunkt der Entwicklung der Instrumentalmusik gestanden. Hans Leo Haßler, Valentin Hausmann, Melchior Franck, Paul Peuerl, J. H. Schein, J. Staden und andere drängten zu einer festen zyklischen Ordnung der Tänze. Bei Peuerl wurde diese (1611) im Anschluß an das gleiche Thema durchgeführt, J. P. Sweelingk hat diese Variation eines Themas in mehreren Sätzen allgemein weitergeführt und die bisweilen in Typen erstarrten Variationsformen in der Variationsart wie im Satz gelockert. Diese kontrapunktische Lockerung des Instrumentalsatzes und seine formale Ordnung wurde zu einem der Hauptprobleme der Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert. Die italienische Kanzonen- und Ricercarentwicklung wurde ebenso von bestimmender Bedeutung für diese Gestaltung der deutschen Instrumentalmusik, wie die dort entfaltete Klangbetonung. Venedig vermittelte diese Kunst den deutschen Komponisten, später fanden sie in Rom stärkste Anregungen. Das Concerto grosso wurde, wie das instrumentale Solokonzert im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine verbreitete Form der italienischen wie der deutschen Instrumentalmusik. G. F. Händel hat von Corelli stärkste Anregungen für die Gestaltung seiner Instrumentalmusik gewonnen.

Die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalform aus der kontrapunktischen Motette der Niederländer war im italienischen Ricercar erfolgt. Die letzte Folgerung aus diesen Gegebenheiten aber wurde in der Fuge, deren Entwicklung sich vor allem in Deutschland vollzog, gezogen. War beim Ricercar noch die alte Reihung einzelner Abschnitte mit der kontrapunktischen Struktur verbunden, so suchte die deutsche Entwicklung den thematischen Vereinheitlichungsprozeß zu einer völligen Geschlossenheit der Form, gleichzeitig mit feststehender tonaler Ordnung fortzuführen. Die niederländisch-norddeutsche Fugenentwicklung im Anschluß an J. P. Sweelingk und die norddeutschen Orgelmeister drängte damit zu einer feststehenden Ordnung, die die Grundlage einer harmonisch gebundenen Kontrapunktik durch die Jahrhunderte blieb. Die Verbindung dieser strukturellen und formalen Satzordnung mit dem Variationsprinzip konnte die thematische Geschlossenheit des Satzes heben. Wie bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts die thematische Geschlossenheit des Satzes im Mittelpunkt ihrer musikalischen Gestaltungsweise stand und darin einen besonderen Zug deutscher Musikbewegung zeigte, so haben die deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts dieses Gestaltungsprinzip durch die Verbindung mit den in Italien entwickelten Form- und Klanggestaltungen zu einem neuen Ausdrucksmittel entwickelt, das für die gesamte europäische Musik von größter Bedeutung und Wirkung wurde.

In Italien aber entwickelte der Sinn für Klang und Form wie für musikalische Ausdrucksgegensätzlichkeit zur gleichen Zeit die Kanzone zur Sonate und das Konzert. Die Eigenart der deutschen Musikbegabung hat der kontrapunktischen Satzentfaltung und der Satzgeschlossenheit besondere Gestaltung gegeben, die italienische der Klang- und Formentwicklung, dem Ausdruck der gesanglichen Linie und der Ausdrucksgegensätzlichkeit in der thematischen Ordnung, wie in der zyklischen Form. Sowohl die deutsche wie die italienische Eigenart der musikalischen Ausdrucksgebung blieben aber nicht auf die einzelnen sie entwickelnden Volkstumskreise beschränkt, sondern wurden Gemeingut der gesamten europäischen Musik. Auf Grund der eigenen im Volkstum liegenden Musikbegabung hat jede Nation ihre Stellung zu diesen Gegebenheiten gewonnen und die Formen dementsprechend umgebildet oder neu gestaltet.

Deutschland und Italien sind in stärkster Wechselbeziehung in dieser Entwicklung gestanden. Die Stellung von Pasquini und Froberger in der Sonaten- und Suitenentwicklung und die Wechselwirkung in der Entwicklung dieser Formen in beiden Ländern ist nur ein Beispiel in den regen deutsch-italienischen Musikbeziehungen im 17. Jahrhundert. Für Deutschland wurde die italienische Klangtechnik nicht nur in der Satzgestaltung, sondern auch in der klanglichen Darstellung der musikalischen Werke bedeutsam. Die vokale und instrumentale Klanggebung, die sich in Italien im 16. Jahrhundert zum „großen Ton" entwickelte, gab dem Affektstreben der gesamteuropäischen Musikentwicklung des 17. Jahrhunderts neue Richtung. Sie bestimmte auch die Eigenart des Instrumentenbaus, die Technik der Klanggebung, die Verwendung der Instrumente im Satz. Im Zusammenklang wie im solistischen Ausdruck haben vokale und instrumentale Klanggebung neue Ausdrucksgrundlagen geschaffen. Was in Italien Solomotette und Solomadrigal an neuen Ausdrucksmöglichkeiten anbahnten, ist in den Formen des vokalen und instrumentalen Konzerts, wie in Kantate, Oratorium, Oper, Sonate, Sinfonie, Gruppen- und Solokonzert im 17. Jahrhundert weitergeführt worden. Die Vorliebe der deutschen Fürsten für italienische Musik und Oper ließ mit den italienischen Musikern im 17. Jahrhundert auch ihre Kunst in Deutschland festen Fuß fassen. Es schien als ob nur noch die Kantoren und Schulmeister die deutsche Musik als bodenständigen Ausdruck deutschen Musikwollens aufrecht erhielten, während das

große deutsche Musikleben ganz im Schlepptau der Italiener war. Und doch ist nicht zu verkennen, wie die italienischen Musiker an den deutschen Höfen in manchen — zunächst geringfügig scheinenden — Zügen einer Berücksichtigung deutscher Stileigentümlichkeiten nicht fernstanden und damit einem Stilausgleich, der im 18. Jahrhundert in ein neues Stadium getreten ist, Vorschub leisteten. Jedenfalls war aber im 17. Jahrhundert die Stellung der italienischen Musik in Deutschland sehr gestärkt worden und blieb nicht ohne Rückwirkung auf das Schaffen der deutschen Komponisten dieser Zeit. Oper und Hofmusik wurden die Träger der italienischen Musik in Deutschland. Ihr Übergewicht forderte den Widerstand heraus, der in musiktheoretischen Schriften der Zeit sich immer lauter erhob und zur Besinnung auf die dem italienischen und deutschen Volkstum eigene Musikbegabung und ihren Ausdruck hervorrief.

Die deutsche Kantorenkunst ging ihre eigenen dem deutschen Musikempfinden entsprechenden Wege, freilich nicht, ohne auch gelegentlich starke Beziehungen zur Kunst der Italiener aufzunehmen und sich in manchen Zügen der musikalischen Satzgestaltung von ihnen beeinflussen zu lassen. Auch das deutsche Lied und in manchen Erscheinungen die Oper deutscher Komponisten betonten volkseigenen musikalischen Ausdruck, so daß im deutschen Raum das Musikleben sich in zwei in ihrer Haltung unterschiedlichen Richtungen in 17. Jahrhundert entfaltete. Beide Richtungen fanden in ihrer Vereinigung und im Ausgleich ihrer Stilmittel die neue Grundlage, die zu der führenden Bedeutung der deutschen Musik im europäischen Musikleben um die Wende des 18./19. Jahrhunderts führte.

Deutschland und Italien sind im 16./17. Jahrhundert die großen Musiknationen, die ihre Wirkung auf das gesamte europäische Musikleben der Zeit ausübten. Unterschiedlich in der Grundhaltung ihres musikalischen Ausdrucks haben beide Völker ihre künstlerischen Besonderheiten ausgebildet, die in eigener Entwicklung ihre Steigerung erfuhren, in gegenseitigem Ausgleich sich aber befruchteten und der gesamteuropäischen Musikentwicklung ihre Züge aufprägten.

Auf den Spuren Amatis

Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Geigenbaus

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Erst in jüngster Zeit ist dank der deutsch-holländischen Austauscharbeit auf künstlerischem Gebiet auch bei uns eine musikgeschichtlich aufschlußreiche Tatsache bekannt geworden, die nicht nur den Instrumentenfachmann, sondern auch den Musikfreund interessieren dürfte: Holland war einmal das Land hochgeschätzter Geigenbauer, aus deren Werkstätten Instrumente in alle Welt gingen, die kongenial neben ihren italienischen Vorbildern standen und gar oft mit ihnen verwechselt wurden. Ja, der namhafte französische Geigenvirtuose Martin Marsick schmeichelte sich, eine der schönsten Amatigeigen zu spielen, bis eine kundige Feststellung herausfand, daß er lebenslang eine unvergleichliche Jacobszgeige besessen hatte. Auch in England wurden viele der edlen Erzeugnisse aus Amsterdam und dem Haag als hochbezahlte Schöpfungen der südländischen Meister Stradivarius, Guanerius und Amati bewundert und gespielt.

Nun, es gehört schon ein fachmännisch geübter Blick und Fingerspitzengefühl dazu, um die Eigenart der holländischen Schule herauszufinden, eine Entscheidung, die das Ohr kaum zu treffen weiß. Das 17. und 18. Jahrhundert stellt die Blütezeit des heute wieder meisterlich betriebenen holländischen Geigenbaus dar. Und wir Deutsche waren nicht unbeteiligt daran! Denn es ist erwiesen, daß wackere Meister aus Westfalen, dem Rhein- und Mainland hinaufwanderten, die damals in Deutschland übliche Bauweise Jacob Stainers drangaben, um in der Nachahmung der Amatimodelle den Wettbewerb mit ihren holländischen Kollegen erfolgreich zu bestehen. Mögen nun auch nur verschwindend geringe Abweichungen von dem Vorbild vorliegen, die nur der Kenner an der Kopie feststellen kann: eigene Züge und persönliche Merkmale haben sie alle in ihren Schöpfungen verarbeitet, die da im Norden eine große volkeigene Tradition sicherten! Wir wollen nun versuchen, an Hand der überragenden Namen ihre typischen Besonderheiten und die einenden Merkmale herauszustellen.

Die ältesten Meister waren die besten! In der Mitte des 17. Jahrhunderts, wo in Deutschland die barocken Orgelmeister und Chorregenten Bleibendes schufen, entstanden vor allem in Amsterdam unvergängliche Kunstwerke aus Holz. Da war Jan Boumeester. 1629 wurde er zu Quakenbrück in Westfalen geboren. Wir finden ihn dann 1650 bis 1681 als berühmten Geigenbauer in der holländischen Hauptstadt wieder. Mit keinem Geringeren als Guanerius verwechselte man seine edelgeformten Instrumente in ihrem gelbrot schimmernden Lack und den kurzen, im Querschnitt nahezu kreisförmigen Schnecken. Die noch heute erhaltenen Stücke im Originalzustand gehören zu den Seltenheiten des holländischen Museum-

bestandes. Bis in unsere Zeit aber rechnen die Violinen und Celli aus der Meisterhand eines Jacobsz zu den unerreichten Leistungen jener großen Zeit. Wo sie in den feinen Salons oder in den Konzertsälen durch ihren Klang bezaubern, werden sie als kostbare Kleinodien gehütet. Hendrick Jacobsz (geb. 1628 oder 29, gest. 1699) wirkte gleichfalls in Amsterdam, von wo aus sein Name und sein Schaffen um die ganze Welt ging, so tief war er baulich und klanglich in die Geheimnisse eines Amati eingedrungen. Selten sind heute die Gamben dieses Künstlers. Die Kennzeichen seiner Instrumente? Die F-Löcher, deren Form bei der Beurteilung immer eine entscheidende Rolle spielt, sind ganz im Amatistil ausgeschnitten. Dagegen sind die Schnecken der rot, gelb oder grüngelb getönten Erzeugnisse etwas tiefer ausgestochen als die des Italieners. In leuchtendem Rot schmeicheln die Geigen seines Stiefsohnes Jan Boumbauts (1667—1740) dem Auge. Im Wohlklang verrieten sie den gelehrigen Schüler des holländischen Großmeisters; lediglich die weit und kräftig gebogenen Rundungen der an sich kurzen F-Löcher enthüllen dem Kenner die Hand des jüngeren Geigenbauers. Die Preise „echter" Italiener wurden einst für seine Arbeiten gezahlt! Merkwürdig breitbrüstig erscheinen die Decken, die ein Willem van der Syde 1691 herzustellen pflegte, da er die F-Ausstiche weit dem Rande zu verlegte. Die holländische Prinzessin Juliane spielt persönlich eine kostbare Geige dieses Erbauers.

Wir sahen bereits, daß die Beschaffenheit der Schnecke ein Bedeutendes beiträgt zur Deutung der Schöpfungen. Darüber hinaus sind die niedrigen Seitenränder und der leuchtend und dick aufgetragene Lack allgemein übliche Merkmale aller Holländer.

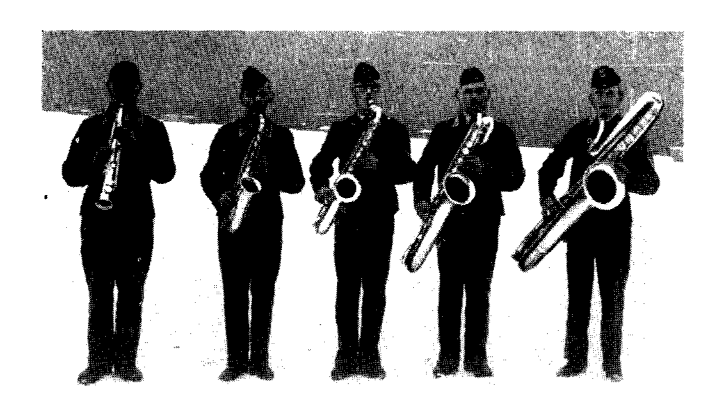
Ein wesentlicher Umschwung vollzog sich in der Werkstatt Johannes Cuypers. Als kunstfertiger Handwerker war er aus dem Rheinland zugewandert, wo er 1724 geboren wurde. Im Haag fand er seine zweite Heimat. Schnell hatte er den aus Frankreich stammenden vielgerühmten J. P. Lefebvre übertroffen. Die betörende Fülle und Wandlungsfähigkeit des Tons, die seinen Instrumenten innewohnt, war sprichwörtlich geworden. Er und seine ihm folgende Schule hatten sich von der Alleinherrschaft Amatis freigemacht und den Modellen eines Stradivarius zugewandt. Doch sind die meist in dicken gelben, goldfarbenen oder gar roten Lack gehüllten Kostbarkeiten schwer mit andern Nachahmungen zu verwechseln. Wie sehr es gerade auf diesem Gebiet des Instrumentenbaus auf die nicht zu erlernende künstlerische Einfühlung ins Material, auf die feinnervige Hand beim Abschätzen der Maße und Gewichte ankommt, zeigt die auf Cuyper folgende Zeit. Es ist aktenmäßig bestätigt, daß man in der einschlägigen Zunft aus dem Geigenbau keine Geheimwissenschaft, kein Vorrecht in sich verbundener Schulen machte! Im Gegenteil, die Altmeister waren auch meist methodisch sehr geschickte, erfolggekrönte Lehrer. Und doch war mit den vorerwähnten Namen der Höhepunkt erreicht worden. Auch den jüngeren Meistern deutscher Herkunft waren die Ergebnisse der Blütezeit versagt. Da versuchte es in Amsterdam der 1734 in Bockenberg im Rheinland geborene Ludewyk Apking mit Instrumenten im Stil von Hendrick Jacobsz. In der Mitte des 18. Jahrhunderts fanden namhafte Violinvirtuosen zu der Werkstatt des gleichfalls deutschgebürtigen Erhard Amann im Haag, der Tonwerkzeuge von bedeutendem klanglichem Volumen gebaut haben soll. Interessieren dürfte die Tatsache, daß in dem Namen Andries Gambons (geb. 1757), der ein gewandter und oft genannter Erbauer von Bratschen war, auch Frankreich erfolgreich teilnahm an den Künsten der holländischen Schule.

Durch alle Phasen der dortigen Geigenbaugeschichte ist eine Gepflogenheit seit den Tagen Meister Jacobsz' unverändert geblieben: die Beschaffenheit des Geigenrandes. Darin nämlich liegt auch der unmerkliche äußere Unterschied zwischen den Instrumenten Amatis und seines größten holländischen Gefolgsmannes. Jacobsz verwandte für das eingelegte Rändchen Fischbein statt Holz! Viele seiner Landsleute griffen diesen Brauch auf, andere wechselten im Material der Einlage. Ausschlaggebend ist dabei, wie das Rändchen eingefügt ist. Denn die technischen Handgriffe des Geigenbaus bringen es mit sich, daß der geübte Meister dies immer in derselben Weise tut, während sonst gar verschiedene Arten der Verarbeitung vorliegen. Unvorsichtig aber wäre es, wollte man daraus vorschnell Schlüsse auf die Nationalität des Erbauers ziehen. Auch der Franzose Lupot beispielsweise und verschiedene deutsche und italienische Handwerker bevorzugten den geschmeidigen Fischbeinstreifen. Ein Blick in das Innere des Resonanzkastens kann dem Fachmann weiterhin einen Fingerzeig für die Deutung der Herkunft geben. Das Innere trägt nämlich nicht nur den Stempel der Nationalität des Geigenbauers, sondern oft findet man auch persönliche Anweisungen darin enthalten. So erkennt man die Arbeit von Jacobsz an der Leinwand, auf der Eckblöckchen befestigt sind.

Mannigfache Varianten brachte das Wiederaufblühen dieses schönen Handwerks in jüngster Zeit. Gerade in den letzten 30 Jahren war ein starker Zustrom von Deutschen mitverdient an der aufstrebenden Entwicklung. Da erwarben sich auf holländischem Boden Meister wie W. P. Kunze aus Markneukirchen, Joh. Stüber aus Württemberg und Max Möller aus Markneukirchen bedeutende Geltung. Daneben Josef Vedral aus Böhmen und die holländischen Geigenbauer K. van der Meer und J. W. Lindenau in Amsterdam.

Die neuen Blasinstrumente der Luftwaffe

(Bilder zu dem Aufsatz auf S. 118 ff.)



Das neueingeführte Saxophon-Register:
Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- (und Baß-)Saxophon



Kontrabaß-Klarinette,
schließt die vollständige Klarinetten-Familie in der Tiefe ab



As-Klarinette,
ergänzt die Klarinetten-Familie in der Höhe

Die neuen Blasinstrumente der Luftwaffe

(Bilder zu dem Aufsatz auf S. 118 ff.)



Baß-Ventil-Posaune,
der beweglichere Baß des
scharfen Blechs



Sopranino,
zur Fortsetzung des Sopran-Kornetts in der Höhe des weichen
Blechs, mit Perinet-Ventilen

Aufgenommen beim Stabsmusikkorps des Wachbataillons der Luftwaffe Berlin

Aufnahmen (6): Dr. Handler



Altes Bariton und neue Bariton-Tuba,
jetzt: engere Mensur, Perinet-Ventile, Stürze nach vorn

Ein solcher Reichtum an unvergänglicher Werkkunst zeigt, daß ein Blick auch in die Werkstätten unserer Grenznachbarn sehr wohl lohnt, einmal, um auch die echte, biedere Meisterarbeit der andern schätzen zu lernen, andererseits, um mit Stolz wahrzunehmen, wie selbst auf einem so schmalen Kulturgebiet deutsche Handwerksarbeit zu führendem Rang berufen war!

Betrachtungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper

Gluck — Mozart — Weber

Von Alfred Weidemann, Berlin

Wohl mancher Musikfreund ist vielleicht durch die mannigfachen neuen Übersetzungen klassischer Opern in jüngster Zeit auf die Frage des Verhältnisses von Ton und Wort in ihrer Verbindung aufmerksam geworden, und sein Interesse wurde dadurch in höherem Maße auf diese Frage gelenkt. Dies böte daher wohl einmal Anlaß zu einer eingehenderen Betrachtung dieses Verhältnisses. Es kommen aber noch weitere Tatsachen hinzu, die eine solche in unserer Zeit angezeigt erscheinen lassen. Da ist das Zurücktreten des Klavierliedes, ebenso das Ausbleiben eines dauernden Opernerfolges seit längerer Zeit, weiterhin die stärkere Hinneigung zur Instrumentalmusik, auch der vorklassischen, und, wohlbeachtet, ferner die in größerem Maße wieder erwachte Liebe zur Kunst des gesprochenen Wortes, zur Dichtung, besonders zur dramatischen, dem Schauspiel. Das starke allgemeine Interesse für die bildende Kunst und die Baukunst geht damit Hand in Hand. Die Einzelkünste werden, wie das Beispiel der Musik und der Dichtung zeigt, in ihrer unvermischten Reinheit ihrem Werte nach wieder erkannt und mehr beachtet. Wir Deutschen befinden uns seit der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus an einem Wendepunkte der Kultur.

Von dem Verhältnis der beiden Künste Dichtung und Musik im Gesangswerk wollen die folgenden Betrachtungen sprechen, und zwar soll von diesem Verhältnis, wie es sich in der Oper darstellt, die Rede sein. Ein schier unerschöpflicher Fragenkomplex zeigt sich in uns in dem Thema des Wort-Ton-Verhältnisses im Kunstwerk des Gesanges. Hier eine Klärung im Interesse einer praktischen Auswirkung versuchen zu wollen, dürfte als Dienst an der Kunst und damit an der Allgemeinheit gelten können. Der folgende Versuch möge so gewertet werden.

In der Gesangsmusik ist es erforderlich, daß die beiden hier miteinander verbundenen Künste, Dichtung und Musik, von denen eine jede ihre besonderen Gesetze hat, aufeinander Rücksicht nehmen, von ihrer Freiheit zugunsten einer harmonischen Gesamtwirkung opfern. Wie ein Gedicht und ebenso Opernverse von der Musik infolge der in ihr wirkenden eigenen Kraft manche Änderungen wie verschieden lange Ausdehnung gleichlanger Verszeilen, Wiederholung von Worten, Zeilen, Strophen, veränderte Wortbetonung u. a. hinnehmen müssen, so ist auch die Musik gezwungen, sich der Form und dem Inhalt der Worte anzupassen und kann sich hierbei selbstverständlich im allgemeinen nicht so frei entfalten, wie es ihrer Natur gemäß wäre.

Wenn die Künste eine Erhöhung unseres Lebensgefühls bedeuten, so steht hierin unter ihren Schwestern die Kunst der Töne kraft ihrer eindringlichen und beglückenden Gefühlswirkung obenan. In der Intensität des Ausdrucks von Gefühlen ist, wie jeder weiß, die Musik der Dichtkunst überlegen. Während die letztere ihrem Wesen entsprechend ein Gefühl meistens gleichsam indirekt, durch Benennung und Umschreibung, auf dem Wege über die Vorstellung oder auf Grund seiner Begleitumstände wiedergibt, vermag die Musik — zunächst allgemein gesagt — Gefühle unmittelbar auszudrücken. Die Möglichkeit, in der reinen Instrumentalmusik bestimmte Inhalte, Gefühle, Stimmungen zu erkennen, die Deutbarkeit also der wortlosen Musik, beruht auf einer Konvention hinsichtlich der inhaltlichen Auffassung gewisser Ausdrucksformen, auf der aus einer jahrhundertelangen Entwicklung der Gesangsmusik entstandenen Symbolik, die dann auf die sich später entfaltende Instrumentalkunst übertragen wurde. Eine Symbolik, die wiederum zurückgeht auf die Grundtatsache der physisch-psychischen Wirkung von Ton- und Klangverbindungen, bei der auch Analogien und Assoziationen eine Rolle spielen. „Die Musik gibt Bilder der Gefühle" (H. Siebeck). Denken wir hierbei z. B. an Ausdrucksgebiete wie Freude, Jubel, Wehmut, Schmerz, Klage, ebenso auch an heldisch, erhaben, feierlich, anmutig usw., die dem musikalisch gebildeten Hörer sich auf Grund der entsprechenden traditionell gewordenen (innerhalb ihres jeweiligen Kreises reichster Abwandlungen fähigen) Symbole aus den Klängen eines wortlosen Instrumentalwerkes unmittelbar offenbaren können. Angesichts der der reinen Instrumentalmusik jedoch nicht selten eigenen Mehrdeutigkeit wird manches dennoch immer etwas unbestimmt, unentschieden, im allgemeinen bleiben. Gewisse Lust- und Unlustgefühle sind also die dieser Musik gemäßen Darstellungsbereiche. Die feineren Nuan-

cierungen sowie der Musik nicht unmittelbar zugängliche Regungen jedoch bedürfen zu einer unzweideutigen Auffassung des gleichzeitigen deutenden, erklärenden Wortes, sind also nur in der Gesangsmusik, in Lied, Oper, Oratorium und Operette möglich.

Ist die Musik in der unmittelbaren und in der intensiveren Darstellung des Gefühlshaften und Stimmungsmäßigen der Dichtkunst überlegen, so bleibt sie in der Wiedergabe des absolut Gedanklichen, des rein Geistigen, die nicht ihr Feld ist, weit hinter der Kunst des Wortes zurück. Diese Bezirke sind der Musik im Grunde nur durch eine Verbindung mit dem Worte erreichbar, das uns dann eine musikalische Wiedergabe des Gedanklichen suggeriert. Die außerordentliche Gefühlskraft der Musik bedeutet in der Gemeinschaft mit dem Worte eine erhebliche Verstärkung für dessen Wirkung, sie erzeugt den Eindruck, daß sie, falls die Töne nur einigermaßen dem Textinhalt entsprechen, ihn in ihrem Ausdruck nicht verfehlen, diesen Inhalt in all seiner Tiefe durch ihre Sprache zum Erklingen bringt. „Aus dem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat", sagt Schopenhauer, „ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt."

Durch das gleichzeitige deutende Wort des Gesanges und, in der Oper, auch durch die Handlung ist der Musik, der als wortloser Instrumentalkunst nicht selten eine gewisse Unverbindlichkeit des Ausdrucks eignet, also stets eine klare Bestimmtheit ihrer Äußerungen möglich. Dies ist auch einer der Gründe, warum die mit dem Worte verbundenen Musikgattungen, das Lied, die Oper, die Operette, sich allgemein in den weitesten Kreisen einer viel größeren Beliebtheit erfreuen als die wortlose höhere Instrumentalmusik, die sich nicht dem Verständnis eines jeden Laien ohne weiteres sofort erschließt[1].

Es ist eine feststehende Tatsache, daß die Musik bei ihrer Vermählung mit dem Worte stets die Herrscherrolle innehat; sie ist von den beiden Künsten die mächtigere. Die Gewalt der Töne ist stärker als die der Worte. Worte und Verse werden bei der Vertonung zum Rohstoff für die Musik, und aus der Verbindung der Schwesterkünste entsteht etwas Neues: das Lied, die Oper usw. Wie sehr die Schöpfung aus Ton und Wort ein Gebilde der Musik darstellt, wie sehr diese darin die vertonten Worte in ihrer begrifflichen Bedeutung in unserem Interesse zurückdrängt, diese Tatsache wird jeder Hörer schon an sich selbst beobachtet haben und immer wieder aufs neue erfahren. Man besucht ein Konzert von Liedern nicht, um Wortlyrik zu hören und deren sprachliche und inhaltliche Schönheiten zu genießen, ebenso eine Oper nicht, um sich an den Versen einer dramatischen Dichtung zu erbauen, zu erfreuen, sondern in erster Linie, um musikalischen Darbietungen zu lauschen. Die Klänge der Musik sind von einer Intensität, daß sie im Hörer eine innere (und bei manchem auch äußere) Erregung bewirken, wie sie in diesem Maße die Kunst des Wortes nicht oder doch nur verhältnismäßig selten hervorzurufen vermag. Hieraus erklärt sich auch, warum die Musik für den ihr aufmerksam hingegebenen Hörer alle anderen gleichzeitigen Eindrücke nahezu völlig aufhebt, seine Empfänglichkeit für diese jedenfalls stark herabmindert.

Wie ein Gedicht sich durch die musikalische Komposition zu einer Schöpfung der Musik wandelt und durch deren Macht gleichzeitig auch alle den Worten gegenüber mit der Vertonung entstehenden Unstimmigkeiten, ebenso auch etwaige Mängel der Verse gemildert werden oder verschwinden, so trifft dies in verstärktem Maße für die Oper zu, in der die Musik eine weitaus stärkere Wirkung ausübt als die Worte der Textdichtung. Wie sehr in der Oper die Musik das Primäre ist, erhellt auch daraus, daß wir ein sprachlich und in der Motivierung mangelhaftes Textbuch in Kauf nehmen, sofern es (für ein Bühnenwerk selbstverständliche Forderung) dramatisches Leben besitzt und die Musik gut ist. Ein Beispiel hierfür: Verdis „Troubadour". Der Glanz des begleitenden Orchesters erhöht in der Oper — dem Klavierliede gegenüber — den Zauber, den die Musik in Verbindung mit dem Worte ausstrahlt, läßt jedoch das letztere noch mehr zurücktreten als im Liede. Die Oper, obwohl weit weniger als das Lied eine rein musikalische Schöpfung — zu ihren Ausdrucksfaktoren gehören neben Wort und Ton auch die Gebärde der Darsteller und das Szenenbild — ist dennoch in ihrer Wirkung stets auf die Musik als die primäre Kraft gestellt; diese ist das formende Element, nicht das dichterische Wort. Treffend sagt selbst der dichterisch stark veranlagte Busoni: „In der Oper behaupten sich das Tönende und das Bildliche dermaßen, daß diese Charakteristik sie von dem gesprochenen Drama scharf abtrennt." Die Musik erhält durch die sichtbare Bühnenhandlung, durch die seelische Vorgänge offenbarenden Gebärden der Darsteller zugleich mit ihrer sinnfälligen Deutung eine Erhöhung ihres Ausdrucks.

Die großen Dichter und Denker unserer klassischen Zeit, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul,

[1]) Auf der der Musik an sich häufig mangelnden Eindeutigkeit beruht auch die Möglichkeit, einem Gesangswerk Texte verschiedenen Inhalts zu unterlegen, wovon bekanntlich besonders ältere Meister, in erster Linie Bach und Händel, Gebrauch gemacht haben.

erkannten die Existenzberechtigung des von einer wissenschaftlichen Theorie mehrfach abgelehnten Opernkunstwerkes durchaus an, unter der Bedingung, daß auch Worte und Handlung sich auf einem höheren Niveau bewegten. Goethe erklärte, daß er nur dann eine Oper „mit Freuden genießen" könne, „wenn das Sujet ebenso vollkommen" sei „wie die Musik". Die starke und ethische Wirkung der idealisierenden Macht der Musik war den genannten Männern der Klassik bewußt. So erhoffte Schiller von der Oper nicht weniger als eine Veredelung des tragischen Schauspiels.

Die Geschichte der Oper zeigt ungeachtet der stets bleibenden Übermacht der Töne das mehrfach wechselnde Bild einer Betonung des Dramas und eine solche der Musik. Aber auch bei den Verfechtern des dramatischen Wesens der Oper — Monteverdi, Gluck, Wagner — triumphierte die Musik als Siegerin. Wie sehr die Musik an sich zeitweilig die Oper beherrschte, zeigt das Bild der älteren Oper vor Wagner; sie hat immer wieder den Selbstzweck der Musik in diesem Bühnenwerk erkennen lassen. Eine Zeitlang war das Kunstwerk der Oper der tyrannischen Willkür der Eitelkeit von Primadonnen beiderlei Geschlechts preisgegeben (Mißbrauch der Koloratur, Fermaten auf hohen Tönen, vom Komponisten erzwungene Zugeständnisse für die Stimmen).

Die Logik der Oper ist eine heikle Frage. Die Unlogik sei ihr Privileg, so hat man schon manchmal paradox gesagt, nicht zuletzt im Hinblick auf den Text. Dieser ist ein Kapitel für sich; doch wie schwach und unzureichend er in Einzelheiten zuweilen auch sein mag: die Zaubermacht der Musik überwindet ihn, sie mildert und versöhnt in hohem Grade immer wieder. Ein großer Dichter, der zugleich auch ein begeisterter Freund der Musik war, Grillparzer, erklärt einmal: „Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn —, sondern vom Gesichtspunkte der Musik, als ein musikalisches Bild mit daruntergeschriebenem, erklärendem Texte." Ein vom Standpunkt der Dichtung durchaus begreifliches Urteil, und nicht nur von diesem gesehen. Unsere großen Opernschöpfer aber haben dennoch den Wunsch nach Textbüchern mit einer gutgeführten logischen Handlung gehabt. Wie klagen sie immer wieder, so lange auf der Suche nach einem brauchbaren Texte zu sein!

Für die Bühnenhandlung einer Oper wird Mindestforderung sein, daß sie allgemein zu interessieren vermag, den Zuhörer jedenfalls nicht gleichgültig läßt. Klarheit und schnelle Verständlichkeit sind für einen Operntext wichtiger als höchste dichterische Form im einzelnen. „Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime des Reimens wegen das Schädlichste", sagt Mozart zutreffend.

Bei Gluck zeigt sich, als er an die Reform der damaligen Oper heranging, das Problem des Textbuches zum ersten Male in voller Deutlichkeit. Seine Opernreform war zweifacher Natur: den einer geraden, bestimmten Handlungslinie entbehrenden in Liebesintrigen sich verzettelnder italienischen Libretti setzte der deutsche Meister eine schlichte Handlung entgegen; in der Musik verzichtete er bewußt auf das selbstherrliche Schnörkelwesen des Gesanges, auf die dem Selbstzweck dienende Koloratur. Die „edle Einfalt und stille Größe" der griechischen Antike war ihm leuchtendes Vorbild. Er verbannte alles Virtuosenhafte, um die Musik allein der Dichtung, dem dramatischen Worte dienen zu lassen.

Bemerkenswert sind die Worte Glucks über die Rolle der Musik in der Oper in ihrem Verhältnis zur Dichtung, die sich in seiner berühmten Vorrede zur „Alkeste" finden. Der Meister sagt hier: „Ich bemühte mich, die Musik auf ihre eigentliche Aufgabe zurückzuführen, wonach sie der Dichtung durch Verstärkung des Ausdrucks der Empfindungen und des Reizes der Situationen zu dienen, nicht aber die Handlung zu unterbrechen oder ihren Eindruck durch unnütze und überflüssige Zierzutaten abzuschwächen hat. Ich meinte, die Musik müsse für die Dichtung das sein, was für eine fehlerfreie und gut angelegte Zeichnung die Lebendigkeit der Farben und die wohlbedachte Mischung von Licht und Schatten sind, welche beide nur dazu dienen, die Gestalten zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern." Und in der Vorrede zu „Paris und Helena" heißt es: „Wer nach Wahrheit strebt, muß dem Gegenstande gerecht zu werden suchen, den er gerade unter den Händen hat; die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie werden zu Fehlern und Unvollkommenheiten, wenn sie nicht am rechten Orte sind." Gluck hat diese eigenen Forderungen in seinen sogenannten Reformopern, am schönsten in der taurischen Iphigenie, erfüllt, die uns als die Krone seiner Werke gilt. Schiller erklärte nach dem Hören dieser Oper, daß sie ihm „einen unendlichen Genuß" verschafft habe. „Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese."

Einen großen Schritt zur Vereinheitlichung der Oper und auf dem Wege zum Musikdrama hin tat Gluck, indem er zunächst sämtliche die einzelnen Musikstücke der Oper, Arien, Ensembles und Chöre

verbindenden Rezitative, die damals bekanntlich zum größten Teile nur von Cembalo und Baß begleitet wurden (die sogenannten Secco-Rezitative), vom Orchester begleiten ließ. Er schuf damit gleichsam bereits die durchkomponierte Oper, die in der Frühzeit dieser Kunstgattung schon einmal in primitiverer Form vorhanden gewesen war. Mozart ist Gluck darin nicht gefolgt. Weiterhin vereinheitlichte und intensivierte Gluck die Opernmusik durch seine Abwendung von den damals herrschenden stereotypen italienischen Formeln des Rezitativs; er gestaltete es, wo er es aus dramatischen Gründen für erforderlich hielt, ausdrucksvoller und näherte es damit dem Stil der geschlossenen Musiknummern, so die immer etwas schematisch wirkende, nicht selten geradezu ernüchternde und dadurch störende Formgebung beseitigend. Der Meister selbst sagt darüber: „Ich bin der Meinung, daß ...zwischen Arie und Rezitativ kein zu großer Einschnitt, keine allzu auffällige Verschiedenheit sein darf, damit der Gedankengang nicht widersinnig gestört oder die Kraft und Wärme der Handlung zur Unzeit unterbrochen wird."
All dies zeigt, wie sehr Gluck bemüht war, die Musik der Oper dem Dichterisch-Dramatischen enger zu verbinden. Daß er in Deutschland auf seinen Wegen keine unmittelbaren Nachfolger fand, sondern, mit geringerem Ingenium, nur im Auslande (durch Cherubini und Spontini), bleibt immer zu bedauern.
Welcher Verehrer wertvoller Opernkunst hätte wohl nicht schon bedauert, daß gerade die Meisterschöpfungen des Opernreformators Gluck (wie ebenso auch drei Meisteropern Mozarts) auf fremdsprachige Texte komponiert sind? Nun hat in neuester Zeit Josef Müller-Blattau die interessante und wichtige Tatsache mitgeteilt (in Peters' Jahrbuch für 1938), daß es eine Opernverdeutschung von Gluck selbst gibt und obendrein von seiner vollendetsten Bühnenschöpfung, der „Iphigenie auf Tauris"! Der Komponist hat sie gemeinsam mit dem Dichter Alxinger in Wien verfaßt. Das hierfür vorhandene Material bilden eine Anzahl handschriftlicher Blätter mit Aufzeichnungen Glucks sowie die handschriftliche Partitur der Oper in der Wiener Nationalbibliothek. Müller-Blattau sagt, daß Alxinger wohl die Grundlage der genannten Iphigenien-Übersetzung geschaffen habe. „Gluck hat aber im Großen wie im Kleinen auf die sprachliche Gestaltung eingewirkt. Gerade dies zeigt uns das Autograph, in dem Gluck s e i n e endgültige Fassung für Rezitative, Arien und Chöre unter den Noten eingetragen hat. Dabei aber hat er M e l o d i k und R h y t h m i k, stellenweise sogar die H a r m o n i e n a c h d e n B e d ü r f n i s s e n d e r d e u t s c h e n S p r a c h m e l o d i e g e ä n d e r t."
Welch eine wertvolle Entdeckung! Es steht nach einer Angabe von Müller-Blattau zu erwarten, daß er auf Grund der Gluckschen Verdeutschung eine neue entsprechende Partitur des Werkes veröffentlicht, denn der bisher allgemein benutzte deutsche Text der „Iphigenie auf Tauris" stammt von anderer Seite und aus einer etwas späteren Zeit. Hiermit hätten wir dann die erste und einzige wirklich deutsche Oper Glucks erhalten. Kompositionen des Meisters auf deutsche Worte besaßen wir bisher sonst nur in dem schmalen Liederheft Glucks nach Dichtungen Klopstocks.
M o z a r t betont im Gegensatz zu Gluck den ausgesprochenen Musikcharakter der Oper. In einem seiner Briefe an den Vater über die Komposition der „Entführung" schreibt er: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind..."
Das Verhältnis von Text und Musik ist im Grunde bei Mozart nicht weniger eng als bei Gluck. Was ersteren von letzteren aber besonders unterscheidet, ist die Stärke der melodischen Erfindung; sie fließt bei Mozart reicher. Freilich mußte dieser gegen seinen Willen öfter den „geläufigen Gurgeln" einzelner männlicher und weiblicher Primadonnen seinen Tribut zollen, was wiederum als virtuose Musik eine Entfernung vom Text bedeutete.
Hervorgehoben zu werden verdient, was Mozart, der, wenn es nach ihm allein gegangen wäre, nur Opern auf deutsche Texte komponiert hätte, in jener Zeit der Herrschaft der italienischen Oper auf den deutschen Bühnen über die damals oft umstrittene Eignung der deutschen Sprache für die Musik einmal schreibt: „Ist nicht die deutsche Sprache so gut wie die französische und englische? nicht singbarer als die russische?"
Auch Mozart kannte die Textbuchnot des Opernschöpfers. So schreibt er einmal, er habe „wohl hundert Bücheln" durchgesehen, ohne etwas Geeignetes zu finden. Er war wählerisch, und unter seinen fünf Meisteropern hat denn auch nur eine, „Cosi fan tutte", ein schwächeres Libretto. Dessen Wahl kommt jedoch nicht auf des Meisters Konto; die Komposition dieses Textes erfolgte auf den besonderen Wunsch des Kaisers.
In der Entwicklung des musikalisch-dramatischen Stils gilt Mozart uns als der Vollender des durch die Italiener eingeführten Finales, jener Zusammenballung der dramatischen Situationen, die in ihrer den Nummerncharakter verlassenden musikalischen Gestaltung großer Szenenfolgen den Beginn des Weges zur späteren durchkomponierten Oper bilden. Als Meisterstücke solcher Finales bewundern wir besonders die des zweiten „Figaro"-Aktes und des „Don Juan". Mozart führte ferner die durch Gluck begonnene ausdrucksreichere, indi-

viduellere Gestaltung des vom Orchester begleiteten Rezitativs (Recitativo accompagnato) weiter durch. Denken wir hier nur an die leidenschaftlichen Rezitativszenen der Donna Anna im „Don Juan", an Susannens schönes, beseeltes Einleitungsrezitativ zu ihrer poetischen Gartenarie oder an die große rezitativische Szene des Sprechers und Taminos in der „Zauberflöte".

Erinnern wir uns weiter daran, daß Mozart der bewußt schlichten, oft lapidaren Melodik Glucks seine vielseitigere, beweglichere gegenübersetzt, daß er das Orchester weiter zu noch größerer Ausdruckskraft und Farbigkeit steigerte, denken wir an die Treffsicherheit seiner musikalischen Charakterzeichnung, so finden wir es nicht ganz unzutreffend, daß man ihn den „Shakespeare der Oper" genannt hat. Mozart, der universalste aller Komponisten, ist, wenn er eine Oper schreibt, durchaus nicht nur Musiker; er bringt dem Text das größte Interesse entgegen und nimmt teil am Bau der Handlung und auch an der Formung einzelner Verse, ja selbst an der Wahl einzelner Worte. Einem seiner Briefe entnehmen wir, daß er die Musik zu einer Nummer (der „Entführung") schon so gut wie fertig hatte, als die Verse des betr. Stückes noch gar nicht geschrieben waren und nur dessen Inhalt feststand. Bei seinem ungestümen Drang zum Musikschaffen — er möchte nichts lieber als Opern komponieren, schreibt er einmal — wird es wohl öfter so gewesen sein. Hierdurch erklären sich gewiß auch manche seiner zuweilen befremdenden Betonungen — im allgemeinen deklamiert Mozart mit ausdrucksvoller Korrektheit —, in erster Linie freilich wohl durch seine musikalische Urkraft, die, wie fast stets bei Vollblutmusikern, nicht peinlich genau auf jedes Wort achtet. Man sollte derartige, meist geringfügige Verstöße gegen die sinngemäße Wortbetonung in Mozarts deutschen Opern unbedenklich ändern; diese Verbesserungen müßten dann, als offiziell anerkannt, allgemein für die Künstler festgelegt werden.

Den musikalischen Charakter des Opernwortes hebt auch ein anderer, kleinerer Meister der heiteren Oper, unser volkstümlicher L o r t z i n g, einmal hervor, nachdem er bescheiden von seiner Tätigkeit als Textdichter seiner Opernschöpfungen gesprochen: „... Opernverse! Zu was sich dabei anstrengen? Muß doch alles, was die Poesie ausmacht, tiefe, große Gedanken, blühende Bilder, Reinheit des Reims, Glätte und Fluß der Sprache usw. zu Asche verbrannt werden, damit der Phönix Musik daraus erstehen könne."

Lortzing verzichtete übrigens absichtlich auf die durchkomponierte Oper und behielt ebenso wie Nicolai bewußt den gesprochenen Dialog bei. Beide waren Gegner des Rezitativs, doch schrieb Nicolai in der Szene zwischen Falstaff und Bach (Fluth) seiner „Lustigen Weiber" ein längeres, prächtiges

Rezitativ, das Richard Strauß einmal das einzige dramatische Rezitativ der deutschen Oper nennt.
Es ist geradezu eine Ironie des Schicksals, daß unser urdeutscher Opernmeister W e b e r, den wir doch auch als feinsinnigen Schriftsteller kennen, außer dem Text zum „Freischütz" kein gutes Opernbuch erhielt. Und gerade er war es, der in seiner „Euryanthe" die erste deutsche durchkomponierte Oper, also gleichsam das erste deutsche Musikdrama, schuf. Das reine Rezitativ ist hier stark eingeschränkt und meist ganz zu Musik geworden. Weber fand mit seinem neuartigen Werke damals wenig Gegenliebe, aber freilich hatte das häufig recht ungeschickte und von Schauerromantik nicht freie Textbuch — trotz mancher poetischen Schönheiten im einzelnen — einen großen Teil Schuld hieran; Webers dramatische Kraft konnte an ihm nicht zu voller Entfaltung gelangen. Es bleibt, besonders auch angesichts des mit dem deutschen Volksempfinden so eng verbundenen Charakters von Webers Musik immer zu bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, auf Grund guter Textbücher neben dem „Freischütz" noch weiter erfolgreiche Opernwerke zu schaffen, in denen er als reifer Meister seine Kunst ganz entfalten konnte. Weber war sich seiner Bedeutung, seiner neuen Aufgabe durchaus bewußt. „Es ist doch recht schön und ein eigenes Gefühl, zu sehen und zu wissen, daß man seiner ganzen Zeit einen Stoß oder eine Richtung gegeben hat, die sich niemand bei dem herrschenden Geschmack erwarten konnte." Die deutsche Romantik und die Befreiungskriege waren der Boden, auf dem Webers edle Kunst gedeihen konnte. „Mit Weber kam ein neuer Klang in die Musik: es war das Deutsche", sagt Wagner einmal. Webers Haltung zur Wortkunst offenbaren u. a. seine folgenden Aufzeichnungen: „Alles Streben nach Schönem und neuem Guten ist rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man komponiert, erzeugt werden." — „Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt." Man glaubt hier schon Wagner sprechen zu hören. Weber schrieb auch eine Abhandlung, in der er sich über die Fragen der musikalischen Deklamation ausführlich ausspricht. Daß eine korrekte Deklamation, eine einwandfreie Betonung der gesungenen Worte gerade in der Oper von größter Wichtigkeit ist, dürfte jedem klar sein. Nicht allein wird durch eine richtige, sinngemäße Betonung der Worte deren so

notwendiges Verständnis durch den Hörer gefördert, der Sänger vermag bei einer solchen seinen Worten auch einen viel echteren, stärkeren Ausdruck, eine weit größere Überzeugungskraft zu verleihen, wenn die Akzente, die Höhepunkte der Gesangsmelodie sich mit denen des Textes decken. Erst durch Wagner sollte die Frage der sprachgerechten musikalischen Deklamation einer vollkommenen Lösung zugeführt werden, so vollkommen als sie in der Musik möglich ist.

Es ist zuweilen die Frage erhoben worden, wie die Entwicklung der deutschen Oper wohl verlaufen wäre, wenn Weber einen starken, maßgebenden Einfluß auf diese Entwicklung hätte ausüben können und die große Wendung in unserer Opernmusik nicht die explosive und rauschende Kunst Wagners gewesen wäre. Wir können es nur vermuten, nicht aber mit Genauigkeit sagen. Eines aber ist sicher: Wenn in den Opern Webers, ebenso in denen Mozarts und Verdis, die Musik das durchaus bestimmende Element ist, so erklärt sich auch der Siegeszug der Bühnenschöpfungen Wagners, des größten aller Musikdramatiker, in erster Linie durch die überwältigende Kraft ihrer Musik, mögen auch ihre mitreißenden, von echtem dramatischen Gefühl durchströmten Bühnenhandlungen mit zu dem gewaltigen Erfolge beigetragen haben[2]).

(Die Abhandlung wird im folgenden Heft fortgesetzt.)

Neue Noten

Neue Kunstlieder

Betrachtet man einige Neuerscheinungen auf dem Gebiete des begleiteten Liedes, so kann man fast immer beobachten, daß den Schaffenden in der Hauptsache zwei Klanghaltungen vorschweben. Die einen schwören noch immer auf die Möglichkeiten, die sich aus der Fortführung klassisch-romantischer Ausdrucksweisen ergeben, den anderen ist es um die Schaffung eines neuen Formtyps der gebundenen Linienführung und ungebrochenen Diatonik zu tun. Es fällt auf, daß die Grenze zwischen beiden Gruppen ziemlich klar verläuft. Auf beiden Seiten zeigt man wenig Neigung zum Kompromiß und setzt den einmal eingeschlagenen Weg mit starker Beharrlichkeit fort.

Willy Weyler geht in seinem op. 32 „Auf vielen Wegen", zehn Gesänge nach Worten von Christian Morgenstern (Dahlberg, Stuttgart), kaum über eine Klanggebung hinaus, die uns von den ersten musikalischen Romantikern her geläufig ist. Einzelne Textwendungen werden sinnvoll vertieft. Im allgemeinen legt sich der Komponist durch die gewissenhafte Fortspinnung eines Begleitmotivs eine unnötige Beschränkung in der gestalterischen Freiheit auf.

Auf reichere und verzweigtere Ausdrucksgebung, besonders mittels harmonischer Eigenheiten, ist Paul Haegele in seinen „Fünf Liedern" nach Gedichten von Knut Hamsun bedacht (Dahlberg, Stuttgart). Es gelingt ihm, vieles von dem geheimnisvollen Naturweben, dem der Dichter Ausdruck gibt, in fein abgetönte Klänge zu bannen. In einer durch neuzeitliche Klangelemente etwas erweiterten Romantik bewegt sich Max Pfeiffer in „Vier Liedern" nach Texten von Herbert Böhme, Curt Böhmer und Wilhelm Pleyer (Universal-Edition). Die Bevorzugung bestimmter Vorhaltsakkorde läßt eine besondere Neigung zu gefühlsbetonter Ausdrucksgebung erkennen. In manchen Wendungen machen sich Einflüsse der Straußschen Liedkunst bemerkbar.

Weises Maßhalten und selbstsichere Gestaltung kennzeichnen die neuen Liedreihen von Richard Trunk: op. 70 „Sechs Lieder" nach Gedichten von Ludwig Finckh und op. 71 „Sieben Lieder" nach Gedichten von Gustav Sichelschmidt, Mario Ruda, Jakob Kneip, Rudolf Hagelstange, Lind Meyke, Adolf Holst (Leuckart). In knappen, aber charakteristischen Tonbewegungen erfahren hier die poetischen Gedanken eine lebensvolle Versinnbildlichung und Verinnerlichung. Als besonderer Vorzug ist die ausgezeichnete Sanglichkeit der Melodiestimme hervorzuheben.

Durch gewählte Klanglichkeit und formale Ausgewogenheit fesseln auch die „Sieben Lieder" von E. N. v. Reznicek nach Texten von Franz Karl Ginzkey, Detlev v. Liliencron, Karla Höcker (Universal-Edition). Von dem Farbenreichtum seiner Palette zeugen gleicherweise die von romantischer Naturschwärmerei erfüllten („Unvergeßlicher Morgen", „Abendwolke") wie die von dämonischer Leidenschaftlichkeit durchglühten Gesänge („Raubzug").

Mit Armin Knab wenden wir uns einigen Vertretern der anderen Stilrichtung zu. Seine „Zwölf Lieder" nach Brentano, Eichendorff, Mörike, Greif und C. F. Meyer (Breitkopf) zeigen jene durchsichtige Polyphonie, die vieles von der Vokalkunst des 16. Jahrhunderts übernimmt, um es durch neuzeitliche Farbigkeit zu bereichern. Auch für diese Lieder trifft in hohem Maße zu, was man mit Recht als Wesenszug der Knabschen Vertonungen hervorhebt: daß in ihnen ein gut Teil

vom Geist des alten Volksliedes weiterlebt. Hier wird sozusagen der musikalische Ausdruck auf die einfachste und sprechendste Formel gebracht.
Lineare Zügigkeit ist ebenso den „Goethe-Liedern" von Max Trapp eigen: op. 38: Frühzeitiger Frühling, Mailied, Rastlose Liebe, op. 39: Nachtgesang, Nähe des Geliebten, Ziehn die Schafe von der Wiese, Dämmerung senkte sich von oben (Leuckart). Nur erscheint in diesen Vertonungen das motivische Bewegungsspiel weit stärker ausgedehnt und verselbständigt. Auch sind einige Gesänge in der Verflechtung von romantischer Harmonik und anspruchsvoller Kontrapunktik bewußt auf große Wirkung abgestellt.
Abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit an Bewegungszügen und Farbmischungen zeigen gleichfalls die Gesänge, die Robert Ernst in dem „Kalendarium" vereint, nach zwölf Gedichten aus „O Mensch, gib acht" von Josef Weinheber (Universal-Edition). In einer Fülle von feinsinnigen Klangauszügen werden die in den zwölf Monatsskizzen eingefangenen Naturstimmungen wirkungsvoll verdeutlicht und vertieft.
Nur eine der vorliegenden Liedveröffentlichungen steht in enger Beziehung zum Gegenwartsgeschehen: Robert Geutebrücks „Feldpostbrief" (an meine Frau), komponiert im Felde 1. Februar 1940, Text von Carl Martin Eckmair, geschrieben in Polen 1939 (Universal-Edition). Die Dichtung vermittelt etwas von dem Erleben des Kämpfers an der Front, der durch die Kriegsnöte erst zum Bewußtsein der wahren Liebe gelangt, die sich in der vorangegangenen, unbekümmerten Zeit nicht bewähren konnte. Ein herbes, marschartiges Motiv untermalt charakteristisch die Situation. Es geht dann sinnentsprechend in lyrische Wendungen über, die in fließenden Bewegungen den Wellenschlag der vorüberflutenden Zeit nachzeichnen („und alle Stunden, die uns heute trennen, sind eine Welle, die in sich zerfällt. Sei mutig, Liebste: Diese Zeit vergeht"). Erich Schütze.

Viktor Hruby: Drei Gesänge mit Orchester. Ausgabe für Gesang und Klavier. Verlag Universal-Edition, Wien.

Immer wieder übt die zarte, sinnbetörende Welt der chinesischen Poesie, wie sie Hans Bethge in der „Chinesischen Flöte" uns zugängig gemacht hat, ihre Anziehungskraft auf Komponisten aus. Hruby begibt sich mit drei Vertonungen auch in ihren Bann. Im ersten, „Die geheimnisvolle Flöte" nach Li-Tai-Po, legt das leise Schweben und Trillern feine Klangeffekte nahe, eine vorhalts- und sekundenreiche Harmonik, die den Stichworten: Blumen, Vögel, fernes Lied und Abend eine eindringliche Illusion verleiht. Im Orchester dürfte der Reiz des Klaviersatzes noch gewinnen. — In großen Spannungen ist das zweite, „Die Einsame" nach Wang-Seng-Yu, aufgebaut. Mit Adagio und den höchsten Diskantlagen beginnend, geht die Musik mit differenziertem Ausdruck den feinen seelischen Regungen nach, indem sie bis zur leidenschaftsvollen Steigerung am Schluß und dem zarten Verklingen alle Klanglagen und Farbwirkungen des Orchesters ausnutzt. — Am ergiebigsten wohl ist der Text des letzten, „Liebestrunken" nach Li-Tai-Po, mit Gestaltungsmöglichkeiten ausgestattet, weswegen es auch den Zuhörer am unmittelbarsten ansprechen dürfte. Der Wind, der über Lotosblumen streift, das Behagen des Königs auf weichem Lager, der verführerische Tanz der Sichy und ihr Ermatten, all das hat hübsch geprägte bildhafte Klangfiguren angeregt, trillergeziert und mit reizvoller gegensätzlicher Rhythmik. Besonders im Mittelteil, wo Sichy den beschwingten Dreivierteltakt heraufbeschwört, ist eine eindrucksvolle Partie gelungen, in der Quint- und Sextakkorde das Seltsame der exotischen Welt einfangen. Über charakteristische Taktwechsel führt Hruby wieder in die zartesten Klangregionen zurück, wo ihm stets ausgezeichnete Wirkungen zur Verfügung stehen. Man darf die Gesänge im Konzertsaal als eine Bereicherung dieser schon häufig bearbeiteten Liedgattung ansehen.

Viktor Hruby: Drei Lieder mit Orchester nach Gedichten von Eichendorff. Ausgabe für Gesang und Klavier. Verlag Universal-Edition, Wien.

Der starke romantische Zug in der Liedkunst Hrubys hat hier die ihm gemäße Stimmungswelt gefunden. In dem träumerischen ersten, „Abendlandschaft", erkennen wir die Mittel der chinesischen Flöte wieder, die ein überzeugendes einheitliches Tonbild beherrschen. Nicht ganz so gleichwertig spricht das nächste, „Turteltaube und Nachtigall", an; am besten im gelockerten, fließenden Ausdruck. Das zart bewegte, klanggesättigte Schlußlied, „Waldeinsamkeit", tut auch als Klavierlied seine gute Wirkung. Weitgespannte Triolengänge mit überraschenden Akkordübergängen fundamentieren eine leicht zu bewältigende, sangliche

Sopranmelodie, die wie alle Aufgaben, die Hruby der Singstimme stellt, schnell dankbare Interpreten finden wird.

Hugo Alfven: I Stilla Timmar. Verlag Carl Gehrmans, Stockholm.

Durch zwei Sinfonien und eine Jahrhundertkantate hat Hugo Alfven in seiner schwedischen Heimat große Anerkennung gefunden. Hier nun eine Probe seines Liedschaffens. Keine seiner typischsten! Es ist ein Publikumsstück in gangbaren bekannten Harmonien beinahe Hildachscher Prägung. Immerhin dürften unsere Solisten gern auf diese dankbare Zugabenummer im Unterhaltungsstil zurückgreifen.

Karl Schiske: Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier. Verlag Universal-Edition, Wien.

Beim Durchblättern dieses Alfred Orel gewidmeten Werkes fällt eine zuchtvolle, im Material sehr konzentrierte Arbeit auf, die die Muster thematischen Gestaltens vom Range der russischen Quartette Haydns etwa wohl zu nutzen weiß. Alle vier Sätze nämlich leben im weitgehenden Maße von den motivischen Einfällen des ersten und zweiten Teils. In der Cellostimme des Anfangssatzes schreitet eine Passacagliamelodie, an die sich die Entwicklung der übrigen Stimmen anlehnt, wobei sich eine akkordisch stark massierte Steigerung ergibt. Dann folgt ein lustiges Scherzo über wichtigen bewegten Achteln in der Klavierstimme, die gelegentlich sogar einem ausgesprochenen Walzer das Feld räumen. Bei der Formung seiner Tonsprache denkt Schiske spürbar an die Praxis, er geht eigne Wege, aber er tut dem Ausdruck keine Gewalt an; er prägt ihn so frisch und einleuchtend wie möglich. Das Adagio verzichtet fast vollkommen auf die Mitwirkung des Klaviers, während das Finale dem Tasteninstrument in Quintklängen einen recht charakteristischen Einsatz zugesteht. Formal bezeichnend ist dann der Schluß, in dem sich das Passacagliathema wieder einfindet und jene beschwingte Achtelfiguration des zweiten Satzes.

Gottfried Schweizer.

Fritz Reuter: Sudetendeutsche Suite, Platzmusik für Blasorchester, Leipzig, Verlag Fr. Kistner & C. F. Siegel. Dieses für die Praxis bestimmte Werk beschreitet den Weg jener Musikgattung, die heute mehr denn je beste Literatur für eine große Hörergemeinschaft laufend benötigt: die Platzmusik. Im Auftrage des Reichsverbandes für Volksmusik in der Reichsmusikkammer werden diese Originalwerke für Blasorchester herausgegeben. Dr. Walter Lott hat die viersätzige Suite mit instruktiven Eintragungen und Anmerkungen für die Musizierpraxis der Blaskapelle versehen. Sudetendeutsche Volksmusik hat der satztechnisch gewandte und mit den Bedingungen volkstümlicher Blasmusik vertraute Komponist im leicht zu bewältigenden Tonsatz verarbeitet; lebendige Polyphonie ist hier auf Holz- und Blechbläser verteilt; Trommel und Becken treten hinzu. Eine festliche Intrada läßt in allmählicher Steigerung vier Themen bis zur Verdichtung in einer Art Quadrupelfuge zusammenkommen, darauf bringt ein prickelndes Walzerrondo, durch Klarinetten hervorgehoben, sudetendeutsche Ländler mit eignen musikalischen Gedanken rondoartig verflochten. Mit zum schönsten und für diese Form der Bearbeitung charakteristischsten gehört wohl der frische Marsch (111. Satz) über das Volkslied „Auf, auf ihr Wandersleut", das ebenfalls im gegebenen Rahmen feinsinnige thematische Arbeit genießen läßt, die eine sorgfältige Ausfeilung lohnt. Der 4. Satz geht in 5 Variationen an ein sinnvolles Ausschöpfen des Liedgehaltes von „Im Märzen der Bauer"; Nr. 1 als Illustrierung der „eisigen Starrheit des Winters", Nr. 2 in kammermusikalischem Musizierstil und beschwingter Melodieführung als Ausdruck der Frühlingsfreude, ein anmutiges Spiel, das in der 3. Variation in kleineren Notenwerten zu einer wirkungsvollen Belebung und Steigerung führt, um in der 4. Variation unter Beibehaltung des Themenmaterials zu einem ganz festlichen Aufschwung zu gelangen. Krönung des musikalischen Geschehens bedeutet die Schlußvariation mit einer kunstgerecht durchgeführten Blasfuge, die so melodiös und ungezwungen mit den kontrapunktischen Mitteln ins Zeug geht, daß sie beim Einstudieren ebensoviel Freude bereiten dürfte wie dem Zuhörenden. Gottfried Schweizer.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Fried Walter: „Andreas Wolfius"

Mit besonderen Erwartungen sah man der Uraufführung der neuen Oper von Fried Walter entgegen, der sich mit seiner in Stockholm vor einem Jahre uraufgeführten, dann kurz darauf in Hamburg erstaufgeführten „Königin Elisabeth" als ungewöhnlich starke Begabung einer dramatisch durchpulsten Opernmusik erwiesen hatte. Die Berliner Staatsoper ließ es sich nicht nehmen, das neue Werk „Andreas Wolfius" in repräsentativer Form herauszubringen, ein schönes Beispiel ziel- und verantwortungsbewußter Talentförderung. Darüber hinaus wußte man, daß der endgültigen Fassung des „Wolfius" die dramaturgischen und bühnenpraktischen Erfahrungen der Staatsoper nutzbar gemacht waren, so daß diese letzte Berliner Opern-Uraufführung weitester Beachtung sicher sein konnte.

Wie schon die „Elisabeth" ist auch Walters neues Werk in enger Arbeitsgemeinschaft mit dem Textdichter Christof Schulz-Gellen entstanden, der auch hier wieder eine glückliche Hand zunächst in der Stoffwahl, dann aber auch in mancherlei Einzelheiten der dramatisch-szenischen Formung bewiesen hat. Wenn trotzdem der Gesamteindruck des Textes zwiespältig bleibt, so liegt das vor allem in einer wesentlichen Veränderung des Charakters des

Haupthelden im Gegensatz zu seinem Urbild, das sonst im allgemeinen ziemlich getreu als Modell benutzt wurde. Dieser Held ist „Andreas Wolfius", der Goldschmied mit den begnadeten und verdammten Händen, die alle von ihm geschaffenen Kunstwerke auch besitzen und die deshalb rauben und morden müssen:

„Oh, diese Hände,
sie sind entsetzlich!
Was sie an Werken schaffen,
ist ihr Besitz ... für sie allein ... !
Und wandert da ein Schmuck
aus ihrem Reich —
sie holen ihn zurück!
. . . .
Sie nahmen, diese Hände,
diese fürchterlichen Hände!! —
nahmen zurück, was sie geformt!
die Gier zum Nehmen trieb sie,
diese Hände ... bis ... zum Mord!!"

Nicht zum ersten Male ist E. T. A. Hoffmanns Cardillac-Stoff aus dem „Fräulein von Scuderi" in den „Serapionsbrüdern" dramatisch geformt worden. Auf der Opernbühne wurde im Umkreis dieser Dramatisierungen zuletzt Hindemiths Versuch bekannt. Die Verlegung der Handlung aus dem Paris des Sonnenkönigs in das Dresden Augusts des Starken ist nur ein äußerlicher Wandel, der die gerade für die Oper dankbare Barocksphäre beläßt und damit gute Voraussetzungen echter Opernwirkungen schafft. Merkwürdigerweise sind diese Voraussetzungen nur wenig ausgenutzt worden. Wenn auf der einen Seite die düster-tragische Wolfius-Welt steht, so hätte es doch nahegelegen, ihr — auch schon nach dem alten und bewährten Gesetz dramatischer Kontrastwirkungen — eine helle, festliche Sphäre entgegenzustellen, in die der Dämon Wolfius um so unheimlicher hineinragt. Daß dies nicht geschah, macht den zweiten Akt so schwach. Und wenn gerade hier auch die Musik am wenigsten überzeugt, so ist damit wieder die alte Erfahrung erhärtet, daß in der Regel erst die Geschlossenheit der dramatischen Handlung und Situation eine dramatisch wirksame Musik entstehen läßt.

Schon das Fest bei der Gräfin Königsmarck, mit dem der 2. Akt beginnt, beschränkt sich nur auf Andeutungen der hier u. E. so notwendigen musikalischen Entfaltung. In Chor und Ballett wird zugunsten einer stilisierenden Formgebung auf eine greifbare Melodik verzichtet, und der Liebesmonolog der Gräfin — welch eine Gelegenheit zu blühend-ariosem Melos, zu Stimmglanz und Kantilenenschönheit! — beschränkt sich auf eine, fast ist man versucht zu sagen gregorianisierende Melismatik überwiegend in der tieferen Stimmlage und eine nur schwer verständliche Enthaltsamkeit im gesanglichen Ausduck. Wesentlicher aber für die innere Problematik des Werkes ist

die Charakterbezeichnung des Wolfius. Er hat hier einen ethischen Zug erhalten. Aus dem Dämon wird so ein gebrochener Mensch, ein Verbrecher, der sich nach der Sühne sehnt und sie in einer lastenden Selbstbezichtigung unter dem Galgen findet, an dem der unschuldige Geliebte seiner Tochter sterben soll. Damit streift die ganze Anlage der Figur das Pathologische, und während dieser Wolfius im 1. Akt, weitaus dem stärksten des Werkes, noch als tragische Gestalt überzeugt, weckt er im weiteren Verlauf des Stückes beinahe mehr Unbehagen als Furcht und Mitleid. Daß aber ein so leidender Mensch der musikalischen Gestaltung engere Grenzen entgegenstellt als eine wirklich dämonische Natur, liegt auf der Hand.

Der hier angedeuteten Gefahr ist Fried Walter denn auch nicht immer entgangen. Die Musik seiner „Elisabeth" ist unmittelbar, frisch im dramatischen Zugriff und trefflicher im Ausdruck. Hier bedauert man es, daß ihm eigentlich nur im ersten Akt die erstrebte Plastik des Melodischen geglückt ist. Da hat sowohl in der einleitenden Volksszene mit Ausrufern und Moritatensängern als auch namentlich in den Liebesgesängen und in dem ersten Monolog des Wolfius die Musik noch die dramatische Schlagkraft, die man erhofft. Später läßt diese musikalische Verdichtung des Szenischen spürbar nach. Überraschend groß ist die stilistische Vielfalt, die von Bach bis etwa zu Puccini reicht, sich in mancherlei musikalischen Formen zu Hause fühlt und nicht selten den dramatischen Nerv durch eine mehr konzertante Anlage ersetzt. Die kontrapunktische Verflechtung ist ausgeprägt und wird stark zu ungunsten des klangschwelgerischen und stimmungsmalenden Elements bevorzugt. Eine klangreibende Harmonik, starke Bläserakzente und eine gern durch die Pauke betonte Rhythmik sind weitere Merkmale dieser Musik, die zweifellos wieder die Hand eines leicht schaffenden Könners verrät. Walter hat fraglos das Zeug zum dramatischen Komponisten; er meistert überlegen den Orchesterapparat, und er wahrt vor allem ein gutes, ausgeglichenes Verhältnis zwischen Singstimmen und Instrumenten. Das sind nicht geringe Vorzüge. Wenn sie hier noch keine restlos überzeugende musikdramatische Geschlossenheit herbeiführen, so beweist das nur, daß auch die künstlerische Entwicklung eines jungen, begabten Komponisten nicht in gleichmäßiger Stetigkeit verläuft.

Die ebenso wirksame wie nach dramatischer Verinnerlichung strebende Aufführung der Staatsoper betont in der Spielführung Wolf Völkers die realistischen Züge der Handlung im Sinne einer monumentalen und düsteren Tragik. Der stark konzentrierten, den Wesenselementen der Musik liebevoll nachgehenden Stabführung Johannes Schülers gesellten sich in dem groß gesehenen szenischen Rahmen Paul Sträters Bühnenleistungen von großem Format. Jaro Prohaska als Wolfius, machtvoll im Ton und menschlich erschütternd im Spiel, Erna Berger als seine unschuldige Tochter im Sopranschimmer ihres edlen Organs, Peter Anders als ritterlicher Liebhaber mit glanzvollem Tenor, Marta Fuchs als hoheitsvolle Gräfin Königsmarck, Otto Hüsch als ihr liebenswürdiger Bruder und Wilhelm Hiller als geradsinniger Polizeipräfekt trugen die Hauptrollen zu voller Wirkung. In den Leistungen des Chors (Karl Schmidt) und des Ballets (Lizzie Maudrik) bewährte sich oft gerühmtes Können. Im Erfolg der Premiere konnten sich auch die Autoren mehrmals zeigen.

Hermann Killer.

Deutsche Kammermusik in Brasilien

Eine Nachricht, die von ebenso großer Bedeutung für das deutsche wie das südamerikanische Kulturleben ist, kommt jetzt aus Brasilien. Dort spielt das Dresdner Fritzsche-Quartett mit größtem Erfolg deutsche Kammermusik. Die vier Künstler dieses Quartetts, Gustav Fritzsche, Lothar Gebhardt, Oelsner, Volkmar Kohlschütter, die nicht nur in Deutschland als ausgezeichnete Spielgemeinschaft bekannt sind, sondern die sich auch von jeher für deutsche Musik im Ausland eingesetzt haben — der Umkreis ihrer Tätigkeit reicht von Skandinavien bis Indien — wurden 1939 in Rio de Janeiro auf einer Südamerikareise durch Peru, Chile, Argentinien, Uruguay und Brasilien vom Krieg überrascht. Mit beispielloser Tatkraft hat das Quartett diese schwierige Lage gemeistert. Von seinem jetzt ständigen Sitz in Sao Paolo aus hat es Tourneen durch ganz Brasilien gemacht und ganz auf sich gestellt, in allen größeren und vielen kleinen Städten konzertiert. Zwei Reisen in den Süden des Landes wurden zum größten Erfolg für die Künstler selbst und darüber hinaus für die Werke unserer großen Meister, die dort vielerorts zum erstenmal erklangen. Was eine derartige Kulturpropaganda bedeutet, kann nur der ermessen, der eine Ahnung von den Schwierigkeiten solcher Musikarbeit im Kriege und im fernen Lande hat. Das Fritzsche-Quartett hat sich in kurzer Zeit einen besonderen Rang im brasilianischen Musikleben gesichert. Zum ersten Male hat es in Sao Paolo sämtliche Beethoven-Streichquartette aufgeführt. Der Erfolg war so groß, daß dieser Zyklus jetzt in der Hauptstadt des Landes wiederholt werden soll. Die vier deutschen Künstler setzen ihre Arbeit in dem fremden Kontinent fort. Sie reiht sich würdig ein in die große deutsche Kulturarbeit, die gerade im Kriege das Staunen und die Bewunderung der Welt hervorgerufen hat. Zu den siegreichen Heimkehrern nach dem Kriege wird auch das Fritzsche-Quartett gehören.

H. K.

Uraufführungen von Max Büttners „Dritter Sinfonie" in Trier

Der Schöpfer der im zweiten dieswinterlichen Sinfoniekonzert aus der Taufe gehobenen „Dritten Sinfonie", Max Büttner, wurde 1891 in Rodach-Koburg geboren. Nach Absolvierung der Harfenklasse bei Max Saal, Berlin, trat er in die damalige königliche Kapelle ein und brachte es in kurzen Abständen zum Preußischen Kammermusiker, Anhaltischen Hofmusiker und Bayrischen Kammervirtuosen. Zwischendurch hatte er seine kontrapunktischen Kenntnisse bei H. W. v. Waltershausen gefestigt und sich von Münchens letztem Hofkapellmeister, Hugo Röhr, im Dirigieren unterweisen lassen. Außer beachtenswerten Sachen für Harfe, die die einschlägige Literatur um Wesentliches bereicherten, schrieb er „Variationen über ein heroisches Thema" für Orchester, ein Ballett „Der tapfere Zinnsoldat" (Uraufführung an der Stuttgarter Staatsoper 1937), ein Chorwerk „Das göttliche Geheimnis" für Soli, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel (Uraufführung 1932 in München), Kammermusik, eine Sonate für Kontrabaß, ein Konzert für Posaune, Lieder, Chöre usw. Zu zwei Sinfonien trat nun die „Dritte" (Werk 67). — Die thematischen und konstruktiven Prägungen dieser etwa eine Stunde dauernden Schöpfung (Moderato/Con moto, Adagio, Scherzo, Rondo/Finale) weisen nach einer in bester Klassik und Vorklassik wurzelnden Tradition und fußen nicht auf den Gesuchtheiten gewisser Strömungen, auf Typen und Schulen. Es sind reflektierende Erlebnisse, die der in mehreren Staatsorchestern zu einem hellhörigen Tonmaler herangereifte Orchestermusiker symbolisch in eine rauschende Klangwelt zu transponieren verstand. Zur Formung des visionär Geschauten bediente er sich wohl aller Mittel des neuzeitlichen Sinfonikers, der jedoch den dissonierenden Duktus innerhalb erträglicher Grenzen verlaufen läßt und Atonalem überhaupt aus dem Wege geht. Seine Instrumentation verrät ein feines Empfinden für dunkle Zwischenfarben, die er

zuweilen ganz plötzlich einem kindlich-religiösen Motiv beimischt. In jedem Satz vollziehen sich geistige Auseinandersetzungen, in denen, trotz gewagter Engführungen und Umkehrungen, das romantische Gefühl den Ausschlag gibt. Am eindrucksstärksten ist fraglos das Adagio, das mit seinen grellen Lichtern und düstern Schatten, mit seinen leichten und dröhnenden Rhythmen den Weg des faustischen Menschen durch Lust und Leid nachzuzeichnen scheint.

Der städtische Musikdirektor Josef Neher hatte sich für die stürmisch begrüßte Komposition mit warmer Begeisterung eingesetzt.

Ferdinand Laven.

Oper

Berlin: Mit einer lebendigen und frischen Neueinstudierung des „Freischütz" erfreute das Deutsche Opernhaus seine Gemeinde. Generalintendant Wilhelm Rode hatte selbst die Einstudierung übernommen. So erhielt die Aufführung einen großen Zug anschaulichen Bühnengeschehens und optisch-akustischen Zusammenklanges in der Gegenüberstellung von Mensch und Natur, in den lebensvoll entwickelten Volksszenen und im dramatischen Spiel der Personen. Die Wolfsschluchtszene wurde in kluger Erkenntnis unserer heutigen Stellung zur Romantik mehr symbolisch als realistisch aufgebaut, während im übrigen das gelockerte Spiel wieder mit mancherlei neuen Zügen belebt war. Artur Rothers Stabführung, umsichtig und klug gestaltend, war diesmal um eine Schattierung zu sehr auf die Dämpfung des Instrumentalen eingestellt, während andererseits in den Hauptpartien eine schöne stimmliche Entfaltung namentlich der jüngeren Kräfte des Hauses deutlich wurde. So gab Polyna Stoska eine Agathe mit prächtig entwickeltem Sopran, der bei noch vertieftem Ausdruck der Rolle in idealer Weise entsprechen dürfte. Irma Beilke ließ als Ännchen ihre stimmliche Meisterschaft und anmutige Darstellungskunst spielen; als Max zeigte Günther Treptow prächtige Heldentenortöne und eine schöne gesangliche Linie. Wilhelm Schirp gab einen urwüchsigen Kaspar mit der Vollkraft seines Basses. Die Besetzung der übrigen Rollen durch Wocke, Nissen, Lang und Dörr, nicht zu vergessen der Chor (H. Lüddecke), gewährleisteten ein gesanglich und darstellerisch abgerundetes Ensemble.

Die Weihnachtsaufführung von d'Alberts „Tiefland" in der Volksoper brachte einen packenden Theaterabend echter Opernkunst. Die ganz auf die Verlebendigung der inneren und äußeren Dramatik der Handlung eingestellte Spielführung Hans Hartlebs und die mitreißende Dirigentenleistung Gustav Königs sowie die vortreffliche Besetzung der Hauptpartien gaben dem Werk die stets bewährte theatralische Schlagkraft. Der Heldentenor Karl Koßler war als Pedro in der sieghaften Kraft seiner Stimme und einer ausgezeichnet angelegten Darstellung eine schlecht zu übertreffende Verkörperung dieses Naturburschen. Als Sebastiano stand ihm in Wilhelm Schmidt ein ebenbürtiger Sänger gegenüber. Maria Eichberger zeigte mit der glaubhaften Verkörperung der Martha ihren erfolgreichen Übergang vom Alt- in das Zwischenfach an. Die Namen Betty Küper (Nuri), Hans Hofmann, Arthur Will, Ingeborg Schmidt-Stein, Gertrud Lüking, Margarethe Krämer-Bergau und Ernst Kurz kennzeichneten im übrigen eine Sing- und Spielgemeinschaft von hohen Graden.

Hermann Killer.

Heidelberg. Intendant Hanns Friderici bestätigte durch die Höhe der Gesamtleistungen in dieser zweiten Kriegsspielzeit, wie sehr ihm gerade die Oper am Herzen liegt. Kapellmeister Fritz Bohne hatte infolge der andauernden Krankheit von GenMD. Kurt Overhoffs sehr viel zu tun und bewährte sich als zuverlässiger und tüchtiger Opernleiter, zumal der farbigen, dramatischen Welt Giuseppe Verdis. So wurde denn „Luise Miller" auch dank der glücklichen Besetzung (zumal der Titelrolle mit Elli Völkel) eine willkommene Bereicherung des den Bedürfnissen der Heidelberger und den Möglichkeiten der Bühne gut angepaßten Spielplanes. Auch die Tenorsorgen des Vorjahres schwinden mehr und mehr durch die Entwicklungsfähigkeiten Ernst Fischers, wie sie in Puccinis „Tosca" und Eduard Künnekes „Nadja" festzustellen waren. Hugo Schäfer-Schuchardt hat seinen Scarpia nur noch durch seinen Jago in Verdis „Othello" überboten. Gleichwertig wirkte Elli Völkel als Desdemona zum guten Gelingen mit. In Stimme, Ausdruck und Spiel empfahl sich auch Elfriede Kutter, so daß mit der gut eingeführten Gertrud Krause der Oper drei recht vielfältig brauchbare Sängerinnen zur Verfügung stehen, wie für die Operette Ly Brühl und die schnell beliebt gewordene Gerda Maria Jilles. Was die Regie der repräsentativen Don Juan- und Nadja-Aufführungen unter Hanns Friderici versprachen, blieb auch Richtweiser für die übrigen Regisseure: Emmerich Marbod („Wildschütz" u. a. im rechten Lortzingschen Behagen), der auch gesanglich als Baculus oder gar als Komtur Überdurchschnittliches bietet; Josef Weiser sichert die Operetten („Der Vogelhändler", Eduard Czajaneks „Kosakenbraut" u. a.) vor derbem Entgleiten ins Schwankhafte. Mit dieser „Kosakenbraut" führte sich Alfred Kunksch als temperamentvoller Dirigent ein. Paul Pflüger bereitet die Chöre gewissenhaft vor. Stets geschmackvoll sind die Bühnenbilder Stephan Schmitts. Tatiana Sawizkaja weiß ihr Ballett mit musikalischem Einfühlen anzusetzen.

Friedrich Baser.

Karlsruhe: Der Spielplan der Karlsruher Staatsoper stützte sich an den Festtagen der Jahreswende auf das Werk Richard Wagners, welchem hier schon von jeher eine ganz besonders liebevolle Pflege zuteil geworden war, reicht die Wagner-Tradition doch auf keinen Geringeren als den unvergessenen Felix Motti zurück. Der neuverpflichtete Musikalische Oberleiter des Badischen Staatstheaters, 1. Kapellmeister Otto Matzerath, hatte die „Meistersinger" und den „Tannhäuser" einer völligen Neueinstudierung unterzogen und beide Werke in glanzvollen, wahrhaft festlichen Aufführungen herausgebracht. Der nunmehr 26jährige Künstler ließ dabei einen bereits hoch entwickelten Klangsinn erkennen und bewirkte bei überlegener Beherrschung der Partituren ein dynamisch überaus reich gestuftes, tonlich von höchstem Ausdruck beseeltes Musizieren, welches unmittelbar ansprach und den Hörer vom ersten bis zum letzten Takte in Bann schlug. Otto Matzerath ist ein richtiger Feuergeist, er inspiriert vom Pult aus Bühne und Orchester und erhebt die Werkausdeutung zu einer Größe und Eindringlichkeit der Wirkung, der sich niemand zu entziehen vermag. Die Karlsruher Erstaufführung von Ottmar Gersters „Enoch Arden" in den letzten Wochen des verflossenen Jahres zeigte den Dirigenten als den impulsiv und interessant gestaltenden Musiker, welcher mit Erfolg bemüht war, die einzelnen psychologischen Stationen des Werkes und die unmittelbar ergreifenden Momente reiner Menschlichkeit nachhaltig zu unterstreichen. In den Hauptpartien konnten sich Helmut Seiler als Titelheld, Wilhelm Nentwig als Windmüller Klas und Marlene Müller-Hampe — alternierend mit Paula Baumann — in der Partie der Annemarie bestens entfalten. Spielleitung: Erik Wildhagen, Bühnenbild: Heinz-Gerhard Zircher.

Kurz vor Weihnacht hielt auch Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" seinen Einzug. Die Aufführung erhielt eine besondere Note durch die in bunte Farben getauchten Bühnenbilder Zirchers und die im Bilderbuch-Stil angelegte Regie Hans Herbert Michels. Unter den Darstellern verdienen Fritz Harlans Spielmann, Franz Schusters und Robert Kiefers urgelungene Könige Klaus und Hans, Ernst August Waltz als Prinz Roderich und Hella Steinbrechers Prin-

zessin Erika besonders genannt zu werden. Am Pult waltete Walter Born in umsichtiger Weise. Zwischen den beiden Festen regierte Lehárs unverwüstliche „Lustige Witwe" im Staatstheater und übte eine stetig wachsende Anziehungskraft aus, zumal Marlene Müller-Hampe in der Titelrolle die Herzen des Publikums im Sturm zu erobern wußte.

Richard Slevogt.

Leipzig: Mitten in der politischen Spannung der heutigen Kriegszeit wurde den Leipziger Theaterbesuchern eine köstliche Weihnachtsvorfreude zuteil durch die — etwas verspätet kommende — Erstaufführung des „Schwarzen Peter" von Norbert Schultze. Die reizende Märchenoper „für kleine und große Leute" übte in ihrer sinnigen Naivität und Frische wiederum einen unwiderstehlichen Zauber aus. Nach wunderschönen, stimmungsvollen Bühnenbildern von Max Elten hatte Sigurd Baller das harmlose Spiel lebendig inszeniert, für sauberes, leichtbeschwingtes Musizieren sorgte Wolfgang Allio am Dirigentenpult. Die zahlreichen Mitwirkenden, an der Spitze Gottlieb Zeithammer und Hanns Fleischer als Märchenkönige, Heinz Daum, Lotte Schürhoff als Märchenkönigskinder, Willi Wolf als Spielmann, Chöre, Ballett waren mit Lust und Liebe bei der Sache und verhalfen dem liebenswerten Werk und dem anwesenden Komponisten zu einem unbestrittenen, durchschlagenden Erfolg.

Wilhelm Jung.

Salzburg: Was Professor Anna Bahr-Mildenburg in ihrer Inszenierung von Nicolais komischer Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" auf die Bretter stellte, war eine einzige Köstlichkeit voll Heiterkeit und Sinnenfreude. Lebendigkeit, Wärme, Witz und Seele einer mit einer verschwenderischen Phantasiefülle scheinbar improvisierenden Spielführung schufen ein vollfarbiges, in greifbarer Deutlichkeit gemaltes Bild, auf dem die Licht- und Schattenwirkungen nichts als ein Spiel waren. Und man erlebte die Verwandlung der Musik in eine Beredsamkeit der Geste, die Ton und Bewegung auf natürlichste Weise miteinander verkettete. So wurde die Musik gleichsam ins Sichtbare übersetzt, ohne daß ihr Klang auch nur im geringsten geschmälert oder in die zweite Linie gedrängt wurde. Für die jungen Künstler der Salzburger Oper bedeutete die Regie von Anna Bahr-Mildenburg ein Geschenk, dessen sie sich durch begeisterten Einsatz würdig erwiesen. Maria Neumärkers graziöse Frau Fluth, Eva Regina Feins bewegliche Frau Fluth, Hans Herbert Fiedlers furioser Fluth und Albert Weigs behäbigdrastischer Falstaff waren die Träger des musikalischen Komödienspiels, dem auch die in federnder Beschwingtheit ausgeglichene Orchesterleitung von Maximilian Albrecht entsprach. Solchen Aufführungen eignet in hohem Maße die Rolle des Vorbildes, so daß bei aller Freude über ihr Gelingen nur das Bedauern zurückbleibt, es nicht beispielhaft festhalten zu können. Denn gewichtiger als das Wort wiegt die schöpferische Leistung dieser außergewöhnlichen Frau, die der jungen Generation den Dienst am Werk vorlebt.

Friedrich W. Herzog.

Schwerin (Meckl.): Carl Friedrich Pistors dreiaktige komische Oper „Kniesenack" gelangte am Beginn der neuen Spielzeit zur Uraufführung. Das nach einem Märchen von Benno Rimow und Peter Andreas verfaßte Textbuch bringt eine Reihe lustiger Geschehnisse aus einer mecklenburgischen Kleinstadt des Mittelalters mit all dem Drum und Dran höfischen und bürgerlichen Lebens, die durch Pistor musikalisch trefflich und wirkungssicher illustriert worden sind. Für die Neuheit setzten sich Gen.-Int. Hadwiger und Staatskapellmeister Gahlenbeck mit gutem Erfolge ein. Weitere Aufführungen von Zauberflöte, Freischütz, Fliegender Holländer, Tiefland und Madame Butterfly, musikalisch wie szenisch gleicherweise liebevoll vorbereitet, unterstanden teils Gahlenbecks Leitung, teils erfuhren sie eine Betreuung durch Kapellmeister Seegelken. In zwei Wiederholungen der Zauberflöte gastierte als Tamino Kammersänger Walther Ludwig vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg, wieder auf das herzlichste begrüßt und gefeiert an seiner früheren Wirkungsstätte.

A. E. Reinhard.

Konzert

Berlin: Wieder beherrschten große Orchesterkonzerte und damit instrumentale Leistungen von Format das Musikleben der letzten Wochen. Das Furtwängler-Konzert des Philharmonischen Orchesters gipfelte in einer Aufführung von Brahms' 1. Sinfonie, die in der Einheit von Gehalt und Form und damit als großartiges Zeugnis genialen Nachschaffens wohl selten eine Wiedergabe von ähnlich zwingender Kraft erfahren hat. Die zeitgenössische Erstaufführung des Abends, Theodor Bergers Rondino giocoso überzeugte ebensosehr in der musikalischen frischen Anlage des Ganzen wie in der geistvollen Technik dieser Kleinform. Ganz in romantischem Sinne nahm Furtwängler dann Bachs 5. Brandenburgisches Konzert, das er vom Flügel aus leitete. Namentlich in der „Klavierträumerei" des ersten Satzes gab er ein Beispiel dieser heute schon ungewohnten Auffassung, der sich die Solisten Siegfried Borries (Violine) und Albert Harzer (Flöte) mit edler Tongebung anpaßten.

In der Staatsoper brachte Herbert von Karajan ein sinfonisches „Vorspiel" von Edmund von Borck zur Erstaufführung. Das klangharte und konzessionslose Werk sucht die angestrebte heroische Haltung hauptsächlich durch stärkste Bläseranhäufungen zu verwirklichen. Der Gegensatz dieser mehr verstandlich bedingten Musik zu den freundlichen Gefühlstönen romantischer Lyrik wurde besonders in Griegs a-moll-Konzert deutlich, das Arturo Benedetti-Michelangeli in schöner Übereinstimmung mit dem Schwung und der formbetonten Begleitung Karajans klar und technisch vollendet spielte. Die Aufführung von Beethovens „Siebenter", von Karajan zum Furioso des Klanges und des Rhythmus gesteigert, bleibt in der Erinnerung als eine vorbildliche Leistung äußerster Exaktheit und Präzision von Dirigent und Orchester.

Eine interessante Erstaufführung — die Uraufführung war im Gegensatz zu der Behauptung des Programms bereits acht Tage vorher in Dresden gewesen — brachte Karl Böhm mit dem Violinkonzert von Prokofieff, das durch seine Verbindung von Form, Kantilene und Rhythmus, von klassischer Grundhaltung und modernen Instrumentaleffekten überzeugte. Der junge Geiger Heinz Stanske, der in diesem Rahmen zum erstenmal in Berlin auftrat, erwies sich dabei schon als ein Meister seines Instrumentes. Schuberts „Unvollendete" und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß erhielten durch Böhm und die Philharmoniker bei aller Gegensätzlichkeit eine vollendete, klare Gestalt.

Das bisher den weitesten Kreisen unbekannte Doppelkonzert für Viola und Klarinette von Max Bruch, das Herbert Albert in dem Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters für die Berliner Konzertgemeinde erstaufführte — und wiederum nicht ur-aufführte, wie ein Bericht behauptete — erhielt weniger durch seinen musikalischen Wert, der sich in den Grenzen einer mitunter etwas süßen Nachromantik hält, als vielmehr durch die Tatsache, daß es das einzige Werk der Musikliteratur in dieser Instrumentalbesetzung ist, seine Bedeutung. Reinhard Wolf (Viola) und Alfred Bürkner (Klarinette) waren die meisterlichen Interpreten. Mit der Oberon-Ouvertüre und Beethovens A-dur-Sinfonie bewies Albert erneut, daß er einer der kraftvollsten und zugleich diszipliniertesten Vertreter der jüngeren Dirigentengeneration ist.

Zum 75. Geburtstag von Jean Sibelius gab Fritz Zaun im 3. Mittagskonzert des Städtischen Orchesters im Schillertheater den Hörern durch die kraftvoll herausgemeißelte 5. Sinfonie einen Begriff von der Eigenart der musikalischen Heimat- und Seelenkunst des großen finnischen Meisters. Die auf wirkungsvollen Gegensatz gestellten Programme dieser Mittagskonzerte und nicht minder die leidenschaftliche und zugleich feinfühlige Dirigentenkunst Zauns bewährten sich auch bei einer solchen Spannweite der Werke, wie sie uns hier

im Tannhäuser-Bacchanal und den Rokokovariationen für Cello von Tschaikowsky begegnete. Adolf Steiners meisterhaftes Solospiel verdient dabei besondere Hervorhebung. Zwei Sonderkonzerte des Städtischen Orchesters sollten je einen rumänischen und ungarischen Dirigenten bringen. Statt des Budapester Orchesterführers Tibor Paul dirigierte dann der Breslauer Generalmusikdirigent Philipp Wüst ein klassisch ausgerichtetes Programm mit einem Concerto grosso von Corelli und Beethovens Eroika. Die sicher formende Stabführung Wüsts gab auch Haydns D-dur-Cellokonzert den rechten orchestralen Hintergrund, auf dem sich das Spiel des italienischen Meistercellisten Amedeo Baldovino wirkungsvoll abhob. — Kurz zuvor hatte sich der heute vornehmlich als Leiter des rumänischen Rundfunks in Bukarest wirkende Jonel Perlea als zuverlässiger Dirigent ausgewiesen. Namentlich die Musik seiner Heimat, deren Repräsentanten, die fast generationsgleichen und auch im farbig impressionistischen Eigenstil nicht unähnlichen George Enescu und J. N. Otescu waren, vermochte er im Schwung hingebungsvoller Stabführung zu erschließen. Bei C. H. Grovermanns energiegeladenem Konzertstück für Klarinette und Orchester bewährte sich Julius Dahlke als sicher gestaltender Pianist.

Der Kammermusikabend, den Wilhelm Furtwängler und Georg Kulenkampff ihren Hörern bescherten, trug den Charakter einer musikalischen Feierstunde. Tartini und Beethoven umrahmten die 2. Sonate für Klavier und Violine von Furtwängler, die an gleicher Stelle vor einem Jahre erstaufgeführt worden war. In dem vollendeten Spiel der beiden Partner trat der bekenntnishafte Charakter des starken, ausgedehnten, in allen Sätzen von ringendem musikalischen Geschehen erfüllten Stückes erneut zutage.

Mit ihren Austauschkonzerten erweitert die Singakademie den Umkreis ausländischen Schaffens und Nachschaffens immer mehr zu einem imponierenden musikalischen Überblick. Drei mit den Gesetzen ausgeglichenen kammermusikalischen Zusammenspiels wohl vertraute italienische Künstler, der Pianist Carlo Vidusso, der Geiger Michelangelo Abbado und der Cellist Gilberto Crepax gaben einen aufschlußreichen Einblick in die zeitgenössische italienische Trioliteratur mit Pizzettis auf die große kantable Linie angelegten A-dur-Trio und den exotisch beeinflußten „Chanti della schiavitu" von Porrino. Darüber hinaus zeigten sie sich als einfühlsame Mittler deutscher Kammermusik bei Beethoven.

Der große Hörerkreis, den sich Fritz Stein und sein Kammerorchester in der Hochschule für Musik herangebildet haben, kann jedesmal bei den sonntagnachmittäglichen Kammermusikveranstaltungen auf erlesene Gaben älterer Musik hoffen. Die vorbildliche Programmgestaltung Steins zeigte sich in der Zusammenstellung einer Telemann-Suite für Flöte und Streichorchester, eines Violinkonzertes von Vivaldi sowie eines Flötenkonzertes und einer Sinfonie von Haydn (Nr. 88, G-dur). Das gehaltvolle und stilsichere Spiel der jungen Musiker unter Steins Leitung erhielt durch Gustav Schecks souveräne Flöten- und Helga Schons sichere Geigenkunst wirksame solistische Akzente.

Im Haus der Deutschen Presse setzte die rührige „Gemeinschaft junger Musiker" ihre rühmenswerte Pionierarbeit für zeitgenössische Musikwerke fort, die in dem Lenzewski-Quartett, dem Pianisten Arno Erfurth und dem Klarinettisten J. Fackler ausgezeichnete Interpreten fanden. Am unmittelbarsten sprach das straff geführte, dramatisch einheitliche und zu einem Stil von kühner Eigenprägung vorstoßende d-moll-Quartett von Kurt Hessenberg an, während das Sextett des Wieners Karl Schiske in seiner melodischen Kernhaftigkeit einen starken Gegensatz bildete zu der „motorisch" klangharten Klaviersuite von Hugo Pueter.

Von traditionellen Weihnachtsmusiken hörten wir das Konzert des Staats- und Domchors unter der bewährten Leitung von Alfred Sittard, das diesmal in der alten Garnisonkirche stattfinden mußte, da tags zuvor der ruchlose englische Bombenangriff auf den Dom erfolgt war. Aber auch in dem ungewohnten Raum entfaltete der Chor sein schönes

Stimmaterial und seine gesangliche Disziplin an alten und neuen Weihnachtsgesängen vom 16. Jahrhundert bis zu Werken von Micheelsen, Sittard und Paul Höffer. — Bachs Weihnachtsoratorium erklang zur selben Zeit zweimal, in der Philharmonie, wo Georg Schumann, die Singakademie und das Philharmonische Orchester mit den Solisten Henny Wolf, Lilly Neitzer, G. A. Walter, H. Günther und an der Orgel E. Birchner für eine in langjähriger Erfahrung ausgeglichene Wiedergabe sorgten und in der Marienkirche, wo Hans Georg Görner, der Chor und das Orchester der Berliner Propstei sowie die Solisten Hildegard Erdmann, Luise Balzer, Lore Fischer, H. Krebs, E. Osterkamp, H. Rasch (Cembalo) und W. Drwenski (Orgel) eine kraftvoll durchpulste und stilgetreue Aufführung bewirkten.

Zwei ausländische Instrumentalsolisten vermittelten große Geigen- und Cellokunst. Vasa Prihoda, der weltbekannte Virtuose, zeigte nicht nur einen vollendet schönen Strich und eine einzigartige Brillanz, sondern darüber hinaus in Beethovens Kreutzersonate unter der feinfühligen Begleitung Michael Raucheisens ein Künstlertum von hohen Graden, wie man es selten bei so ausgeprägt virtuoser Grundhaltung erlebt hat. — Auch der bologneser Cellist Amedeo Baldovino, der vor Jahren schon in Berlin Triumphe feiern konnte, begeisterte durch makellose Tongebung und Technik. Selbst die seltsame Übertragung von Bachs Violinchaconne auf die Kniegeige erhielt in dieser Tongebung den Charakter einer ungewöhnlich instrumentalen Belkanto-Darbietung.

Von Sängern begegneten uns Fritz Soot, der unverwüstliche Heldentenor der Staatsoper, der seinen Hörern den heiteren Hugo Wolf in einer erlesenen Programmauswahl und einer stimmlich und ausdrucksmäßig überzeugenden Wiedergabe nahebrachte. — Als Koloratursängerin stellte sich Gustava Kirchberg mit Liedern und seltener gehörten Arien vor, u. a. von Grétry. Die schönen Anlagen der Künstlerin und ihre natürliche Begabung für den Ziergesang lassen sich tonlich, musikalisch und vortraglich noch stark entwickeln. Michael Raucheisens Begleitung war ein entscheidender Faktor für den Gesamteindruck des Abends, den G. Krebs mit einer tonschönen „obligaten" Flötenbegleitung ergänzte. — Auch Margarete Merian, die Opernarien und Lieder sang, wird ihrem dramatisch-kraftvollen Sopran zweifellos noch erhöhten stimmlichen und musikalischen Ausdruck abgewinnen. Hier war es H. U. Müller, der, sich sorgsam anpassend, begleitete. Hermann Killer.

Die lobenswerte Einsatzfreudigkeit des Philharmonischen Orchesters für das zeitgenössische Schaffen galt am 5. Abend der Reihe der 10 Sinfoniekonzerte dem Konzert für Cello und Orchester von Max Trapp (Werk 43). Das dreiteilig gegliederte, aber in einem Satz ablaufende Werk, dessen erfreulich melodisches und ausdrucksvolles Musizieren überall die hohe Meisterschaft des mit dem Nationalen Musikpreis ausgezeichneten Komponisten erkennen läßt, bedeutet eine wertvolle Bereicherung der Celloliteratur. Mit großartig blühendem Ton und vollendet in der technischen Beherrschung meisterte Ludwig Hoelscher den dankbaren, aber auch schwierigen Solopart. Die apollinische Schönheit des Concerto grosso Nr. 6 von Händel und die romantischen und heroischen Urkräfte der 4. Bruckner-Sinfonie gaben dem bedeutenden Abend die Stimmung weihevollen Erlebens. Lebhaft begeisterter Beifall dankte der überlegenen Gestaltungskunst Eugen Jochums und dem unübertrefflichen Spiel der Philharmoniker.

Mit dem reizvollen Gegensatz von Bläserkammermusik und Sologesang erfreute die Berliner Konzertgemeinde ihre sehr zahlreichen Hörer im Bach-Saal. Herzlich begrüßte Gäste aus Dresden, die treff-

lichen Meister des Bläserquintetts der dortigen Staatsoper, musizierten beschwingt und ungemein edel im Klang selten aufgeführte Werke von Giovanni Pfeiffer, Thuille (Klaviersextett B-dur op. 6), Jentsch (Kleine Kammermusik op. 5) und Mozart (Divertimento für 5 Bläser in B-dur). Lebhaft gefeiert wurde auch die Altistin Friedel Beckmann, die mit schöner, klangvoller Stimme und innig beseelter Empfindung eine Arie von Goetz, Gesänge von Wagner („Schmerzen", „Träume") und Lieder von Brahms und Wolf eindrucksvoll zu gestalten wußte. Prof. Michael Raucheisen war wieder einmal der überragende Mitgestalter am Flügel.

Eine kostbare „Musikalische Kurzweil" wurde einer dankbaren Hörergemeinde im Bechstein-Saal vom Dahlke-Trio beschert. Julius Dahlke (Klavier), Alfred Richter (Klarinette) und Walter Schulz (Cello) spielten in bester Musizierlaune und sorgfältig aufeinander abgestimmt entzückende, aber kaum bekannte Werke von Ph. E. Bach (4 Trios für Klarinette, Cello und Klavier nach dem Originalmanuskript der kgl. Bibliothek in Brüssel), Haydn, Mozart, Beethoven und Weber. Besonders verdienstlich, daß die ausgezeichnet gewählte, vielseitige Vortragsfolge noch je eine Ur- und Erstaufführung zeitgenössischer Kompositionen verhieß (Parergon zu Mozarts Deutschen Tänzen von Kurt Schubert und die Neufassung der 4 Trio-Miniaturen des im August 1940 verstorbenen Paul Juon).

Erfreuliche und ehrlich gekonnte „Neue Kammermusik" hörte man in einer Morgenveranstaltung des Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka. Wilhelm Petersen war mit seiner gehaltvollen und ausdrucksstarken 2. Sonate für Violine und Klavier op. 22 vertreten, die mitunter Regers Kammermusik als bestimmendes Vorbild erkennen läßt. Grete von Zieritz hat in der „Bokelberger Suite" für Flöte und Klavier eine virtuose und spielfreudige Musik geschrieben, mit der die selbst am Flügel wirkende Komponistin einen ebenso herzlichen Erfolg erringen konnte wie Harald Genzmer mit seiner musikantischen und feinempfundenen Sonate für Bratsche und Klavier, die namentlich im Variationensatz eine schöne melodische Entfaltung aufweist. Max Regers meisterliche Serenade in D-dur op. 77a für Flöte, Violine und Bratsche war das beglückende „Finale" der eindrucksvollen Konzertstunde, für die außer Grete von Zieritz und Harald Genzmer weitere Lehrkräfte der Anstalt — der Geiger Bruno Masurat, der Flötist Hans Frenz und der Bratscher Emil Seiler — ihr hervorragendes Können einsetzten.

Mit einem gut besuchten Konzert in der Philharmonie, das fast ausschließlich Ur- und Erstaufführungen brachte, bewies der Berliner Lehrergesangverein erneut seine verantwortungsbewußte Einsatzbereitschaft für das Musikschaffen unserer Zeit. Neben den erfolgreichen Erstaufführungen einer stimmungsvollen Eichendorff-Vertonung von Robert Carl und eines kraftvoll-frischen Schenkendorf-Chores von Armin Knab erlebten die dankbaren und aufmerksamen Hörer zwei bedeutsame Uraufführungen: Camillo Hildebrand konnte für seinen monumental wirkenden Männerchor mit Sopransolo „Kommen seltene Stunden" ebenso herzlichen Beifall ernten wie der gleichfalls anwesende Friedrich Welter, der die mystische Weltschau dreier Morgenstern-Dichtungen mit hymnischer Feierlichkeit und packender Dramatik nachgeformt hat. Walter Moldenhauer, dem mit dem Wahlspruch „Deutschland" ein knapp gefaßter und wirkungssicherer Chor gelungen ist, huldigte mit seinen Einrichtungen Schubertscher Sololieder für Männerchor, eine Sopranstimme, Orgel- und Klavierbegleitung einer gänzlich verfehlten und nicht zu rechtfertigenden Bearbeitungspraxis. Unter der feinfühligen Leitung von Karl Schmidt, dessen meisterliche Erziehungsarbeit immer wieder spürbar ist, bewältigte der Chor mit großartiger Disziplin und prachtvoll ausgeglichener Tongebung seine vielseitigen Aufgaben. Über dem dunkelgetönten Männerchor erhob sich der klare, trefflich geschulte Sopran Anny Sibens zu schöner Eindringlichkeit.

Werke von Gluck, Schubert, Tschaikowsky, Brahms und Bruch hatte die Leipziger Sängerin Maria Cornelius für ihren erfolgreichen Liederabend in der Singakademie gewählt. Stets auf eine natürliche Vortragsgestaltung bedacht, konnte sich ihre ergiebige und sicher geführte Mezzostimme besonders wirkungsvoll in den Brahms-Liedern entfalten, die auch ausdrucksmäßig hervorragend gelangen. Prof. Michael Raucheisen war auch hier der vollendet anpassungsfähige Meisterbegleiter.

Auf seiner ersten großen Reise war das Musische Gymnasium zu Frankfurt am Main, das nach einer Idee des Führers im vorigen Jahre durch den Reichserziehungsminister als erste Schule dieser Art gegründet wurde, auch in der Philharmonie zu Gast. Unter der Leitung von Karl Riehm und Wilhelm Isselmann, die als Lehrer der Anstalt für den erkrankten Leiter, Prof. Kurt Thomas, eingesprungen waren, sangen und spielten sich diese frischen, musikbegeisterten Jungmannen rasch in die Herzen der zahlreichen Hörer. Der schöne äußere Erfolg des Abends, der kostbare Werke des 15. und 16. Jahrhunderts, Deutsche Tänze von Schubert und zeitgenössische Kompositionen von Distler, von Bloh und Kurt Thomas zur Aufführung brachte, möge den jungen Musikanten Ansporn für ihre weitere, bedeutungsvolle Arbeit sein — eingedenk des Führerwortes, daß die „Kunst eine heilige, zum Fanatismus verpflichtende Mission" ist.

Erwin Völsing.

Der Klavierabend Conrad Hansen vermittelte einen sehr günstigen Eindruck von der bedeutenden, der Vollendung entgegengreifenden Gestaltungskraft des Künstlers. Beethovens Sonate op. 31, Nr. 2 und Schumanns Fantasie C-dur erfuhren eine großangelegte und überzeugend vergeistigte Wiedergabe. Die lyrische Spannung der rezitativischen Führungen kam ebenso unmittelbar zur Wirkung wie der heldische Schwung der krafterfüllten Impulse.

Zu einer Veranstaltung eigener Art hatte die Staatliche Akademische Hochschule für Musik eingeladen. Der greise Musikgelehrte Prof. Dr. Adolf Sandberger machte eine interessierte Hörerschaft mit einer Reihe von unbekannten Werken Joseph Haydns vertraut. Außer zwei von köstlicher Klangfreudigkeit erfüllten Sinfonien aus Haydns Sturm- und Drangperiode (1786—1790) bot die Vortragsfolge ein farbiges Notturno in G-dur, das zu zwölf vom König von Neapel bei Haydn bestellten Kompositionen für Rad- und Drehleiern gehörte, bei denen Haydn selbst später die Leierstimmen durch Flöte und Oboe und die Klarinetten durch Violinen ersetzte; ferner ein Divertimento für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte, das durch eigenartige, zum Teil aber etwas abwegig anmutende Klangwirkungen überraschte. Adolf Sandberger lieh allen Werken (mit Ausnahme des Notturno, das der jugendliche Karl Heinz Schneider mit Umsicht betreute) frischen Schwung und starke Wirkungskraft. Bei der Wiedergabe des Divertimentos zeichneten sich aus Prof. Fritz Flemming, Friedrich Fortmann (Oboen), Kammermusiker Emil Bräutigam, Johann Stelzner (Horn), Kammermusiker Otto Glaß, Heinrich Göldner (Fagott).

Im siebenten Konzert Junger Künstler spielte Irene Lohmann (Klavier) die As-dur-Sonate op. 110 von Beethoven mit allzu deutlicher Markierung der thematischen Konturen, mitunter sehr derb-kraftvoll, bei nur teilweiser Erfassung und Ausschöpfung des geistigen Gehalts der Sätze. Werner Haupt (Violoncello), von Robert Bendler am Klavier wirksam unterstützt, konnte trotz sonst gut entwickelter Technik und ansprechender Ausdrucksgebung einiger Intonationsschwankungen nicht ganz Herr werden. Die immanente Melodik Bachscher Harmonieverstrebungen blieb zum größten Teil unerschlossen.

Tilly Eckardt (Violine) bringt alle Voraussetzungen für einen glücklichen Aufstieg zur künstlerischen Höhe mit. Die leidenschaftliche Besessenheit, mit der sie die Höhepunkte der musikalischen Durchführungen gestaltete, ließ die große

Empfänglichkeit und innige Hingabe an ihre Kunst erkennen. In Hilde Holstein (Klavier) fand sie eine zuverlässige, ernst mitstrebende Partnerin.

Ein voller Erfolg war wieder dem dritten Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters unter Fritz Zaun beschieden. Nach der beschwingten, stilgemäßen Deutung der Titus-Ouvertüre von Mozart und des D-dur-Concerto grosso op. 6, Nr. 5 von Händel erweckte Zaun in bewundernswürdigem Zusammenschluß der vielgliedrigen Entwicklungen den gewaltigen Block der Brucknerschen „Glaubens-Sinfonie (B-dur, Nr. 9) zu klangerfülltem Leben. Einzelne Episoden — der inbrünstige Trostgesang der Streicher, der machtvolle Einsatz der Bläserchöre, die heitere Beschwingtheit der tänzerischen Rhythmen — traten in vollendeter Eindringlichkeit und Plastik hervor. Die hervorragende Leistung des Dirigenten und seiner ausgezeichneten Orchesterschar wurde gebührend gefeiert.

Friedrich Rausch hatte mit der Darbietung von Bruckners Großer Messe in f-moll an seine Chorvereinigung erhebliche Anforderungen gestellt, denen der verhältnismäßig kleine Chorkörper und das aus Mitgliedern der Staatskapelle zusammengestellte Orchester nicht restlos gerecht zu werden vermochte. Trotzdem wurde die gute Schulung der Chorvereinigung erkennbar, die sich namentlich im „Gloria" zu eindrucksvoller Klangschönheit entwickelte. Die mit guten Stimmitteln ausgestatteten Solisten Gerda Virchow (Sopran), Doris Neumann-Winkler (Alt), Helmut Krebs (Tenor), Erwin Osterkamp (Baß) fügten sich mit Erfolg in den Rhythmus des Ganzen. Vor der Bruckner-Aufführung erklangen in sorgsam ausgewogener Tongebung das Ave verum und die Sonate Nr. 14 C-dur für Orchester und Orgel von Mozart. Den Orgelpart meisterte in feinfühliger Anpassung Hans Joachim Ulm.

Margrit Franke (Alt) verfügt über eine klangvolle, ansprechende Stimme, die sie mit Geschick für Gesänge von Schubert, Schumann, Brahms und Strauß einzusetzen versteht. Ihr Vortrag zeichnet sich zudem durch eine vorzügliche Aussprache, ein liebevolles Erfassen feinster Ausdruckswerte und ein sicheres Gefühl für Form und Rhythmus aus. Die bewährte Begleitkunst Michael Raucheisens vervollständigte den günstigen Gesamteindruck.

Mit einer bewundernswerten Leistung — der vorbildlichen Wiedergabe der Händel-Variationen von Brahms — wies sich Hans Beltz als Pianist von Rang und gereiftem Können aus. Die Klarheit und Präzision seines Spiels verdienen ebenso Anerkennung wie die sichere Erfassung des geistigen Gehalts der Werke. Lediglich die ausgesprochen zärtliche Lyrik der Mozartschen B-dur-Sonate hätte eine noch wirksamere Abtönung vertragen können.

Eduard Donath wählte für die Vortragsfolge seines Klavierabends Werke von Scarlatti bis Liszt. Von einigen nervösen Übersteigerungen abgesehen, war sein Spiel von edler Hingabe, feinfühligem Verständnis und beherzter Kraft getragen. Die Hörer lohnten seine Einsatzbereitschaft mit reichem Beifall.

Das dritte Konzert der Preußischen Akademie der Künste brachte als Uraufführungen zwei neue Streichquartette, dargeboten von dem in vorzüglicher Ausgewogenheit musizierenden Peter-Quartett, Essen: Fritz Peter, Robert Haas, Gustav Peter, Karl Drebert. Während das Quartett f-moll von Hermann Erpf vorwiegend romantische Züge aufwies, die etwas gewollt mit neuzeitlichen Klangmischungen gewürzt sind, offenbarte die Musik für Streichquartett op. 47 von Ernst Schiffmann eine eigenwillig fortschrittliche Tendenz, reich an Einfällen und Phantasie. Die von Tini Debüser-von Passavant (Sopran) mit viel innerer Anteilnahme vorgetragenen Lieder von Hermann Unger atmeten den Geist vornehmer, traditionsgebundener Liedlyrik.

Berta Taubert-Metzmacher (Sopran) stellte in ihrem zweiten Mittagskonzert abermals Volks- und Kinderlieder, diesmal auf das Weihnachtsfest abgestimmt, in den Mittelpunkt ihres Programms. Wieder hatte hierzu Karl Heinz Taubert Eigenes beigesteuert, wobei er in der reichen polyphonen Ausschmückung einiger Bearbeitungen etwas zu weit ging und die Schlichtheit der ursprünglichen Weisen gefährdete. Werke für Klavier und für Flöte und Klavier, von Gustav Scheck (Flöte) und Karl Heinz Taubert (Klavier) mit lebendigem Empfinden und edlem Schwung dargeboten, ergänzten das Programm.

In den verschiedensten Bezirken klassisch-romantischer Klavierkunst heimisch zeigte sich wieder Hans Priegnitz, von dessen weiterer Entwicklung man das Beste erhoffen darf. Höhepunkte einer feinsinnigen, die verborgensten Schönheiten hervorzaubernden Ausdeutung bildeten die Wiedergaben von Mozarts Sonate A-dur (K. V. 331), Schuberts Moments musicaux op. 94 und von Brahms' C-dur-Sonate op. 1.

Erich Schütze.

In der Volksbühne fand zu Neujahr die überlieferte Aufführung der Neunten Beethovens, diesmal nicht zu mitternächtlicher Stunde, sondern am Vormittag des ersten Tages des jungen Jahres, statt. Wieder folgte die große Gemeinde derer, denen die gewaltige Stimme der Schöpfung Sinngebung und Botschaft für die Zukunft bedeutet, mit ernster Hingabe der Darstellung. Arthur Rother an der Spitze der Philharmoniker und des mit schönem Bemühen singenden Berliner Volkschores gab eine gehalttiefe, klar und schlicht geformte Deutung. Das Soloquartett (Tilla Briem, Lilly Neitzer, Henk Noort, Rudolf Watzke) genügten den höchsten Forderungen.

Auch Bach gehört in der Auslegung durch Prof. Hermann Diener und sein vollendet spielendes Collegium musicum zu den symbolhaften Themen des Jahresanfanges. In der Singakademie erstand in reinen Linien und mit geistiger Intensität das „Musikalische Opfer", also jenes Werk, in dem sich zwei der gewaltigsten Genien ihrer Zeit, der Thomaskantor und Preußens großer König, grüßen. Die Wiedergabe war in ihrer Stilmeißelung ungeheuer beredt. Zwei Violinsonaten gaben den edlen Rahmen.

Wolfgang Sachse.

Frankfurt a. M.: Daß Schicksalszeiten wie die unseren für das innere Leben eines Volkes auch seine guten Wirkungen haben, zeigt die Entwicklung der dieswinterlichen Konzerte. Ein nie gekannter Zustrom, ein alle Kreise erfassendes Bedürfnis nach vertieftem Kunsterleben, nach innerer Erhebung spricht sich in dem Besuch der vermehrten Kunstveranstaltungen aus, sowohl hinsichtlich der Konzerte der Museumsgesellschaft, der großzügigen Orchesterkonzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" wie auch der Solistenabende. Ein besonderes künstlerisches Ereignis brachte das zweite Freitagskonzert: die Begegnung mit einem neuen Werk Hans Pfitzners. Schon seit seiner Jugend hält der Komponist enge Fühlung mit der Stadt, die ihn nicht nur mit dem Goethe-Preis (1934) und der Goethe-Medaille (1939), sondern auch mit großangelegten Aufführungen seines Schaffens ehrte. Diesmal mit der Uraufführung seiner „Kleinen Sinfonia". Was das Cellokonzert und die vor Jahren erlebte cis-moll-Sinfonie bewundern ließ, überraschte auch hier: das Alter des heute Einundsiebzigjährigen läßt kein Müdewerden, keine Minderung in der Frische der Einfälle und in der Kraft der Verarbeitung zu. Auf einen Satz konzentriert, der drei thematisch gesonderte Teile erkennen läßt, bildet das lebenstrotzende, in hellem C-dur angelegte Werk das Bild reifsten Könnens, mustergültiger Bewältigung großer sinfonischer Aufgaben. Man spürt es in vielfältigen Durchführungskünsten im ersten und letzten Satz, wo alles auf Plastik und gegensätzliche Beziehung abgestellt ist bei größter Sparsamkeit der aufgewendeten Mittel, obschon die Partitur das vollbesetzte große Orchester fordert; man spürt es an der innigen Beziehung des Hauptthemas, das dann im Schlußsatz wieder gesteigert aufgegriffen wird, eine vorbildliche Lösung des klassischen Finalproblems. Überhaupt dürfte das im vorherrschenden Sechsachteltakt gehaltene Finale mit seinem straffen Bläserthema überall dieselbe zugkräftige Wir-

kung auslösen, wie sie eben nur einem so kunst- und lebenerfüllten Werk beschieden ist. An weiterem brachte dieser Abend die 1937 uraufgeführte „Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celesta" von Bela Bartok und das von Emil von Telmanyi rassig gespielte Violinkonzert von Dohnanyi. Sodann die von Jean Stern gesungenen Orchesterdichtungen „Trompeter" und „Klage" von Hans Pfitzner und als Erstaufführung seine „Elegie und Klage". Der anwesende Komponist dürfte mit dem trotz kriegsbedingter Veränderungen hervorragend musizierenden Orchester, mit dem überlegenen Gestalten GMD. Franz Konwitschnys und mit den jubelnden Frankfurtern zufrieden gewesen sein! Gottfried Schweizer.

Frankfurt am Main: Daß die Heimat jetzt mehr denn je ihre innere Kraft und Zuversicht aus dem Erlebnis der Kunst empfängt, wird durch eine Hochflut von Konzerten und durch einen auffallenden Zustrom, den alle Veranstaltungen finden, bezeugt. Da sind zunächst die Konzerte der Museumsgesellschaft, die Gegenwart und Vergangenheit in gleichem Maße zu Wort kommen lassen. In Bruckners neunter Sinfonie wußte GMD. Konwitschny durch eindringliches musikalisches Ausschöpfen die formalen Mängel des Werkes zu mildern. Mit viel Wärme und Klangpoesie des Anschlags und geschliffener Technik bot W. Gieseking Beethovens C-dur-Klavierkonzert. Bedeutende Wirkungen gingen von Werken mit vielfarbiger, rhythmisch bewegter Haltung aus, so dem Don Quixote von Strauß und den Hillervariationen Regers. Auf dem Frankfurter Konzertpodium ist H. F. Schaub kein Unbekannter mehr; seine Passacaglia und Fuge für großes Orchester op. 10 zeigt in ihrer strengen kontrapunktischen Fügung, wie sehr der Autor die Mittel der besten Tradition beherrscht; lediglich in der Fuge wäre ein weniger jähes Abbrechen zu wünschen gewesen. Nicht so unmittelbar erschließt sich das Cellokonzert von F. Malipiero; herb im Klanglichen und eigenwillig in der Form stellt es an das Instrument dankbare Aufgaben; der durchführungslose erste Satz verläuft in der Struktur einer italienischen Sonate; das Hauptthema liegt im zweiten Satz. Enrico Meinardie, dem das Werk gewidmet ist, überwand in der Süßigkeit und Schmiegsamkeit seines Spiels die Problematik dieser 1937 entstandenen Schöpfung. Nach der unvergleichlichen Wiedergabe des Boccherini-Konzerts umjubelte ihn endloser Beifall.
Gerade Frankfurt ist mit dem Schaffen des 1915 gefallenen hoffnungsvollen Rudi Stephan eng verbunden. Hier empfing er seine Ausbildung; hier wurde zuerst seine Oper „Die ersten Menschen" herausgebracht. In seiner Musik für großes Orchester ringt eine urwüchsige, durchaus eigne Wege gehende Begabung; klangmassig, linienbewegt und immer zur Aussprache gedrängt, schöpft diese Musik die Möglichkeiten eines modernen Orchesters aus. Auch im erstmals gehörten Violinkonzert spricht einer, der viel zu früh verstummte. Georg Kulenkampf, der außerdem Bruchs g-moll-Konzert spielte, beschwor alle geheimen Schönheiten dieses Werkes. Nach einem einführenden Vortrag Dr. K. Holls setzte sich der 4. Kammermusikabend nochmals für Stephans Schaffen ein, für seine viel zu selten gesungenen Lieder und seine feinsinnige Musik für 7 Saiteninstrumente. Erlesene Kunstgenüsse vermittelten auch die übrigen Kammermusikveranstaltungen, deren erste u. a. Pfitzners C-dur-Klavierquintett durch das Stroß-Quartett aufführte; auch das Mozarteum-Quartett brachte Pfitzners D-dur-Quartett, während das Strub-Quartett ausschließlich Klassiker spielte. Mit einer recht buntscheckigen Vortragsfolge bestritt Gertrude Pitzinger einen Liederabend.
Einem großzügigen Plan folgen die Sonntagskonzerte, die schon seit Jahren mehr volkstümliche Absichten verwirklichen. Man hat sämtliche Sinfonien von Brahms und sämtliche Brandenburgische Konzerte von Bach aufs Programm genommen. Dazwischen stellen neue Werke die Verbindung zur Gegenwart her. Die Orchesterlieder „Das Jahr" von C. von Paszthory nach wundervollen, sprachlich geschliffenen Texten J. Weinhebers nahmen durch die einfühlsame, farbige Vertonung so stark gefangen, wie selten ein zeitgenössisches Werk. Im Rahmen dieser Konzerte stellte Ludwig Hölschers vollendete Wiedergabe von Schumanns Cellokonzert einen solistischen Höhepunkt dar. Auf dem Boden bester Streicherliteratur ernteten auch Senta Bergman und H. Kraus im zweiten Concertante von L. Spohr berechtigten Erfolg. Rasch haben sich die Freitags- und Sonntagskonzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eingebürgert. Weiteste Volkskreise werden hier durch das segensvolle Wirken des Rhein-Mainischen Landesorchesters in die Bereiche unvergänglicher Kunst eingeführt. Beethoven beherrschte den ersten Abend, am Flügel Elly Ney mit dem Es-dur-Konzert; Fritz Lujé hat seine Orchestergemeinschaft zu einem beachtlich kultivierten Instrument im Dienst anspruchsvoller Aufgaben gemacht.

In einer Vortragsfolge mit Cornelius und Tschaikowsky sang H. Roswaenge Kompositionen von R. Strauß. Schon durch die Wahl der Stücke wich das zweite Sonntagskonzert vom Hergebrachten ab: die mit böhmischen Volkselementen gewürzte Serenade von Viteslav Novak und die ausgezeichnet wiedergegebene 7. Sinfonie von Al. Glasunow; dazwischen der zündende, musikantisch urwüchsige Meistergeiger Vasa Prihoda aus Böhmen auf einer echten Stradivari Dvoraks Violinkonzert spielend! Die Wirkung war unwiderstehlich!

Viel Zuspruch fand der volkstümliche Abend mit Nico Dostal am Pult; seine fröhliche Muse hatte „Niveau". Daß das gemeinnützige Streben des Orchesters über Frankfurt hinausgeht, beweist die große für unsere Feldgrauen bestimmte Konzertreise durch Frankreich, der sich in Kürze eine Fahrt nach dem Norden anschließen soll. Schon immer fehlte im Frankfurter Konzertleben ein großen Chorkonzerten zugute kommendes Orchester; im Landesorchester steht es nun zur Verfügung. So hatte die starke Wirkung, die von dem Oratorium „Saat und Ernte" von Kurt Thomas ausging, dieser zuverlässigen musikalischen Unterstützung viel zu danken, nicht minder dem stimmsicheren vereinigten Chor des Cäcilien- und Rühlschen Gesangvereins, wie auch den Solisten A. Merz-Tunner, H. Melchert und Horst Günter. Die gleiche Chorvereinigung rührte in der Aufführung des „deutschen Requiems" von Brahms an Letztes, Tiefstes. H. Temesvary, der früher an gleicher Stelle die Saalbaukonzerte leitete, hat sich bewundernswert in den Stil dieser reifen Kunst eingelebt. (Solisten S. Höpfel, E. Meyer-Stephan.) — Um ein Abschiednehmen ging es in dem Konzert des Frankfurter Motettenchors, dessen langjähriger Dirigent Fr. Gambke ein letztes Mal von seinen anerkannten Fähigkeiten eines berufenen Chorerziehers überzeugte. — Stunden reinsten Kunstgenusses bereiteten die betörenden Stimmen des Thomanerchores, der mit Bach, Schubert, Dvorak, Schumann und Brahms einen vokalen Höhepunkt in diesem Konzertwinter erklomm, an der Orgel mit Werken von Bach und Reger: H. Heintze, der damit den jetzigen Chorleiter Günther Ramin ablöste.
Eine einflußreiche Stellung nimmt das Musische Gymnasium heute schon in der Reihe der einheimischen Musikerziehungsinstitute ein. Sein Chor und sein Orchester haben sich im Konzertleben bereits einen Namen gemacht; in Kürze wird Professor Kurt Thomas, der Leiter des Gymnasiums mit seinen „Buchenroder Finken" (nach dem Namen des Gebäudes so bezeichnet) eine durch ganz Deutschland führende Konzertreise unternehmen, um zu zeigen, daß seine junge Sänger- und Musikerschar schon den leistungsfähigen Knabenchören Deutschlands gleichgestellt werden darf.
Alle ursprünglich um die Entwicklung unserer Solistenkonzerte gehegten Zweifel sind durch die Verhältnisse entkräftet worden: Sänger und Instrumentalisten finden sich in stattlicher Zahl ein. Meisterklavierabende üben wie alljährlich unverminderte Anziehungskraft aus. Wilhelm Backhaus sammelte seine riesige Hörergemeinde um seine werkgetreue, eigentümlich distanzierte Kunst, von Bach bis Chopin führend; nach ihm die glatte, fesselnde Pianistik Wilhelm Kempffs. Richard Laugs begann mit der Wiedergabe des gesamten Klavierschaffens von Johannes Brahms. Durch feinnervige und unbegrenzte Technik entzückte wieder der vielverspre-

chende Julian von Karolyi mit Beethoven, Chopin, Liszt und Balakirew. Auf dem Cembalo ist die Kunst Eta Harich-Schneiders bereits zu einem Begriff geworden. Auch die Geige tritt in diesem Winter im Ablauf der Veranstaltungen solistisch häufiger in Erscheinung. Da bringen in Ludwig Schuster (Violine) und Dr. Georg Kuhlmann (Klavier) zwei berufene Interpreten sämtliche Violinsonaten Beethovens in mehreren Abenden zum Vortrag. Karl Windeck (Violine) und Clemens Ingenhoven setzten sich für Reger- und Schoeck-Sonaten ein. Ebenfalls mit zeitgenössischer Musik ließen sich die einheimischen trefflichen Künstler Josef Peischer (Violine) und Fritz Malata (Klavier) hören.
Ausschließlich heutigem Schaffen wendet sich der „Arbeitskreis für neue Musik" auch in diesem Winter wieder zu. Ein feinsinniges, melodiös eingängiges Streichquartett von Gernot Klußmann wurde uraufgeführt, ein Werk, das seinen Weg machen dürfte, außerdem brachte das ausgezeichnet spielende und in moderner Musik führende Lenzewski-Quartett ein Kammermusikwerk von Karl Höller zum Vortrag. Lieder von Karl Marx sprachen nicht so unmittelbar an. Eine von A. R. Mohr im Rahmen des Arbeitskreises ins Leben gerufene Zentrale für moderne Musik plant einen Austausch aller in- und ausländischen schaffenden und konzertierenden Künstler im Dienst zeitgenössischer Musik, ein Unternehmen, das weitgehende Förderung verdient.
Auf Einladung des Manskopfschen Museums für Musik- und Theatergeschichte gab die Trägerin des Musikpreises der Stadt München, Philippine Schick, einen Kompositionsabend; in den Liedern „Soldatenleben" aus „Des Knaben Wunderhorn" und Balladen bestätigte sie ihre kraftvolle, ausdrucksreiche Tonsprache. In einer Passacaglia mit Variationen und Fuge für zwei Klaviere steuerte die durch ihre Tanzpantomime kürzlich stark beachtete Komponistin ein für diese Gattung willkommenes Werk bei. Einen aufschlußreichen Einblick in das formal stark europäisch orientierte Schaffen Japans gewährte die Feier zum 2600 Jahre bestehenden Kaiserreich: das ausgezeichnete Dessauer Streichquartett spielte zwei Quartette Tokioter Komponisten.
Ein großzügiges, von allen Freunden echten Liedgesanges willkommen geheißenes Unterfangen stellt die Folge von vier Liederabenden dar mit Gesängen von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Pfitzner, Schoeck, Strauß, Mussorgsky, Ravel und Kompositionen der Veranstalter selbst: Karl Maria Zwißler (Gesang) und Hermann Reutter (Klavier). Man wird bei den Interpretationen dieses grundmusikalischen Baritons an die textlich voll ausschöpfenden Leistungen Wüllners erinnert, wo dem eindringlichen Nachspüren größere Bedeutung zukam, als den stimmlichen Wirkungen. — Eine Sensation bedeutet immer das Erscheinen Erna Sacks, die auch diesmal einen locker sitzenden Beifall leicht zu beschwören vermochte. — Ohne Zweifel ist Luise Richartz über ihre Erfolge als Oratoriensängerin hinaus auch im Liedgesang zu den besten Altistinnen unserer Tage zu rechnen. Seltener werden Abende von so vollendeter Einfühlung (in Schubert und Wolf), so ebenmäßig ausgereiftem Stimmklang erlebt wie der von Hermann Reutter kongenial begleitete Liederabend. — Eine schöne Veranstaltung widmete der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen den „schöpferischen Frauen der Gegenwart"; Kompositionen von Evelyn Faltis, Philippine Schick und Johanna Senfter wurden in überzeugender, stilkundiger Wiedergabe von Else Campmann (Alt), Phil. Schick (Klavier) und Ilse Bernatz (Cello) vermittelt. Gottfried Schweizer.

Frankfurt a. d. Oder. Nach der abgelaufenen Hälfte des Konzertwinters kann man erfreulicherweise feststellen, daß der Krieg dem Musikleben der Stadt sein Gesicht nicht genommen hat, vielleicht hat er es bereichert. Die chorische Arbeit trat zurück, aber das ist auch im Frieden möglich. Die Jugendorganisationen singen in den Lazaretten, Künstler von Rang (z. B. Elly Ney) gaben, wenn möglich, außer dem Saalkonzert auch ein Werkkonzert (Trowitzsch & Sohn). Die „Großen Künstlerkonzerte" haben, da sie mehr oder minder Gesellschaftsveranstaltungen waren, aufgehört. Im dritten Reich soll Musik nicht bloß gemacht, sondern wirklich gepflegt werden. Abende mit Barnabas von Geczy oder Rosita Serrano gewannen durch die breite Beteiligung schon mehr volksmäßigen Charakter. Ähnlich war es auch mit dem eindrucksvollen Liederabend, den Rosalind von Schirach im Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen gab.
Die pflegliche Behandlung von Musik läßt sich nach wie vor Willy Post mit seinen wertvollen Kammermusikveranstaltungen meist klassischen Programms, oft unter Heranziehung auswärtiger Instrumentalisten, angedeihen, ebenso Rudolf Finke mit seinen Orgelmusiken. Die öffentliche Singstunde im Musikheim wird aufrechterhalten. Daß auch der Osten musikalisch weiterkommt, bewies der Tag der Hausmusik, an dem im Rathaus Sang und Spiel, wie sie zwischen vier Wänden ausgeübt werden, von kunstberufenen Laien, unter Leitung des Musikbeauftragten der Stadt, Schiebel, zu Gehör gebracht wurden. Die Verbindung Musik und Dichtung wurde den Freunden der Stadtbücherei, die rege auf die Mehrung ihres Notenbestandes bedacht ist, in einer besinnlichen Betreuungsstunde nahegebracht, in der sich Novellenlesungen, Blockflötenvorträge und Cembalo-Fugen zu tiefem Kulturerlebnis einten. Der Männergesangverein „Gutenberg" trat bei der Gutenbergfeier im Oktober durch die „Gutenberg-Kantate" in den Vordergrund der Öffentlichkeit.
So erfreulich alle diese Strebungen sind, ihnen fehlt der tiefe Atem leidenschaftlicher Begeisterung, durch den wahre Kunst erst möglich und als Volkskunst umfassend wird. Zum Träger des so verstandenen Musiklebens hat sich während zehn Jahren in zielbewußter Arbeit zusammen mit Stadt und Partei Hans Röschke gemacht, der Städtische MD. und 1. Kapellmeister des Stadttheaters. Als er in die Oderstadt kam, bestand hier nur ein Gelegenheitsorchester. Frühere Kinomusiker traten zum Konzertieren nach Bedarf zusammen. Allmählich ging das Theater, das nach dem Weltkrieg nur das Schauspiel und von Zeit zu Zeit ein kleines Singspiel im Spielplan kannte, auch zur festen Operette, dann zur Gastoper und schließlich auch zur festen Oper über. Als dadurch ein zuverlässiger Orchesterkörper geschaffen war, wurden im Theater regelmäßige Sinfoniekonzerte mit Solisten eingerichtet. Dadurch erreichten die Beweglichkeit, Anpassungskraft und Leistungsfähigkeit des Städtischen Orchesters einen vorher unbekannten Grad. Die Tüchtigkeit wurde durch die Verpflichtung als Kurorchester in Ahlbeck während des Sommers anerkannt.
Beethovens Sinfonien waren der Kern der Vortragsfolgen in den Frankfurter Konzerten, aber auch andere deutsche und ausländische Sinfoniker wurden den Hörern vermittelt, schließlich die lebenden Tonschöpfer auch mit Uraufführungen angesetzt. So brachte Röschke zu Beginn des Winters im Theater Martin Schmelings „Lustige Ouvertüre" mit guter thematischer Durcharbeitung und deutlicher Kennzeichnung des ernsten und leichten Elements in diesem Tonreigen zu erstem Erklingen und schönem Erfolg. Pfitzners „Kleine Sinfonie" stand daneben und Schuberts C-dur-Sinfonie. Hans Martin Theopold erwies sich dabei in Schumanns Klavierkonzert a-moll als zart empfindender Romantiker. Im 2. Konzert zeigte Heinz Stanske im Paganini-Capriccio und in Bruchs Violinkonzert h-moll seine geigerische Vollnatur. An diesem Endruck blieb die Erinnerung trotz Brahms' 3. Sinfonie und Weismanns Ouvertüre „Die pfiffige Magd" für den Abend haften.
Besondere Liebe wendet Hans Röschke den Volkskonzerten am Sonntagmittag, für das Wünsche geäußert werden können, und den Kammerkonzerten im Rathause zu. Das letzte bescherte den Besuchern neben anderen Kostbarkeiten Haas' „Christnacht". Den gemischten Chor, die Kinderstimmen, den Sprecher (Walter Eichstaedt) und die Solisten Gerda Hofmann, Helga Joest, Hermann Abelmann-Berlin) stellte das Theater. Musikalisches Können, Lust und Liebe zur Sache erzeugten eine Weihnachtsstimmung von ungewöhnlicher Tiefe. Wird das Konzertieren dieses Stils weiterverfolgt, dann liegt hier ein großes Aufgabengebiet für den verantwortlichen Leiter des Frankfurter Musiklebens. Richard Groeper.

* Zeitgeschichte *

Verdi und Richard Strauß

Zum 40. Todestage von Giuseppe Verdi (27. Jan.)

Von Felix v. Lepel, Dresden

Die erste Oper des damals noch jungen Kapellmeisters Richard Strauß war bekanntlich „Guntram", jenes Opernwerk, das jetzt kürzlich in einer Neufassung des Meisters in Weimar wieder aufgeführt worden ist. Ein Exemplar seiner Erstlingsoper „Guntram" hatte Richard Strauß seinerzeit (im Jahre 1895) an den damals 82jährigen Giuseppe Verdi geschickt, der ihm für diese Zusendung mit nachstehendem schönen, bisher in Deutschland unbekannt gewesenem Briefe dankte:

Genua, 27. Januar 1895.

Geehrter Herr!

Vor einigen Tagen habe ich Ihre Arbeit erhalten, die Sie mir freundlichst zugesandt haben und die soviel Erfolg hatte. Ich reise noch heute nach Mailand, wo ich mich einige Wochen aufhalten werde; und es hat mir die Zeit gefehlt, um Ihre Partitur zu lesen; aber von dem Blick, den ich da und dort vorübergehend auf die Partitur geworfen habe, habe ich gesehen, daß Ihr Guntram eine von sehr kundiger Hand ausgeführte Arbeit ist.

Es ist schade, daß ich seine Originalsprache nicht verstehe, nicht um zu urteilen (wozu ich nicht in der Lage bin, noch es zu machen wage), sondern um mehr zu bewundern und mich mit Ihnen zu freuen. Ich danke Ihnen für soviel ausgezeichnete Freundlichkeit und bin mit Hochachtung

Ihr G. Verdi.

Musik in Paris

In Paris ist neben den bodenständigen Musikveranstaltungen ein umfassendes deutsches Konzert- und Theaterleben erstanden. Die beiden französischen Staatsopern spielen bereits seit September wieder. Die französischen Orchester und die französischen Künstler führen Konzerte in großer Zahl durch, und die außerordentliche Anteilnahme der deutschen Soldaten auch an diesen Darbietungen ist an den zahlreichen Uniformen in den französischen Theatern und Konzertsälen ersichtlich.

Das Schwergewicht ruht jedoch bei den Veranstaltungen von deutschen Künstlern für deutsche Soldaten, die sämtlich im Rahmen der in unserer Zeitschrift schon mehrfach gewürdigten kulturellen Truppenbetreuung durch die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda durchgeführt werden. Um die Weihnachtszeit besuchte Reichsleiter Dr. Ley eins der großen Konzerte Konzerte im Trocadero, und zwar die Aufführung von J. S. Bachs Hoher Messe vor 3500 deutschen Soldaten. Die Ausführenden waren das Aachener Städtische Orchester und der Aachener städtische Chor unter der Leitung von Herbert von Karajan. Einige Tage später wurde das Bachsche Werk von denselben Künstlern für französische Besucher dargeboten. Karajan und seine Künstlerschar rissen die Franzosen zu anhaltenden Begeisterungskundgebungen hin. Die Wiedergabe war der besten deutschen Überlieferung würdig. Das Soloquartett wurde von Walter Ludwig, Wilhelm Schirp, Tilla Briem und Lore Fischer gestellt. — Ebenfalls in dem Riesensaal des Trocadero gab Paul van Kempen mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester ein Weihnachtskonzert, das in allen Teilen ungemein beifällig aufgenommen wurde. Friedel Beckmann sang in diesem Rahmen u. a. die Weihnachtslieder von Peter Cornelius, die von Ernst Schliepe für diese Aufführung meisterhaft instrumentiert worden sind. Das Dresdner Orchester und die Sängerin konzertierten anschließend zwei Wochen in Frankreich und Belgien vor unseren Soldaten.

Ein besonderes Ereignis bildete ein Liederabend, den Maria Müller auf Veranlassung des Leiters der Propaganda-Staffel Paris, Wächter, in der Großen Oper gab. Als überragende Gestalterin von Liedern und Arien erntete sie ungeheuren Beifall. Im Empire-Theater gastierte 14 Tage hindurch die Kammeroper Glettenberg mit Mozarts „Bastien und Bastienne" sowie dem „Schauspieldirektor". Kapellmeister Breuer musizierte dazwischen die „Kleine Nachtmusik" — ein künstlerisch denkbar geschlossener Abend.

Die Kölner Oper spielte in Paris Mozarts „Figaro" unter der Gesamtleitung von Generalintendant Alexander Spring mit Karl Dammer am Pult. In bunter Folge wechseln die Darbietungen musikalischer Art, die in vorbildlicher Weise alle Bereiche der Musik berücksichtigen. H. G.

Der a-cappella-Chor der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik Berlin unter Leitung von Prof. Theodor Jakobi, der sich dem Oberkommando der Wehrmacht unentgeltlich zur Verfügung gestellt hat, begab sich in einer Stärke von 50 Sängerinnen und Sängern Anfang Januar nach Belgien und Frankreich und veranstaltete für unsere Soldaten ca. 20 Konzerte.

Wilhelm Furtwängler folgte einem Ruf der Hochschule für Musik in Berlin, um die Leitung einer Meisterklasse für Dirigieren zu übernehmen. In dieser Meisterklasse, die nur den Studierenden der Dirigentenklassen der Hochschule zugänglich ist, sollen die Schüler durch die persönliche Unterweisung des genialen Gestalters und Orchestererziehers an die künstlerischen Grundsätze seiner Werkwiedergabe herangeführt werden. Es wird auch von einer weiteren Musiköffentlichkeit begrüßt werden, daß der führende Dirigent Deutschlands sich entschlossen hat, auf diese Weise seine hohe Künstlerschaft auch pädagogisch auf die studierende Jugend wirken zu lassen.

Kapellmeister Walter Schumacher, der zunächst als musikalischer Oberleiter und 1. Kapellmeister der Oper an das Stadttheater Bromberg berufen war, ist, nachdem er auch für die Leitung der Städt. Symphoniekonzerte und der Bromberger Chorgemeinschaft verantwortlich ist, vom Oberbürgermeister der Stadt Bromberg „in Anerkennung dieser erweiterten Tätigkeit und der bisher geleisteten Arbeit" mit Wirkung vom 1. November 1940 zum Städt. Musikdirektor ernannt worden. Gleichzeitig ist Musikdirektor Schumacher mit Einverständnis des zuständigen Landeskulturwalters im Gau Danzig-Westpreußen zum Städt. Musikbeauftragten in Bromberg bestellt worden.

Das jüngste Orchesterwerk von Julius Kopsch, „Nächtlicher Festzug", Polonaise für großes Orchester, wurde bei der Erstaufführung in einem Sinfonie-Konzert des Oldenburgischen Landesorchesters mit stürmischem Beifall aufgenommen.

„Marienburg", eine Oper in 4 Akten von Ernst Schliepe (Textdichtung vom Komponisten), wurde vom Generalintendanten Hermann Merz zur Uraufführung am Staatstheater Danzig angenommen.

Willi Schell brachte in Remscheid den „Gesang des Lebens" von Richard Wetz zur Aufführung und wird dieses Werk auch in Troisdorf erklingen lassen.

In der Hauptkirche St. Michaelis, Hamburg, brachte Friedrich Brinkmann in seiner 87. Abendmusik mit dem a-cappella-Chor St. Michaelis das Triptychon von Hans Chemin-Petit, Motettenfolge nach Worten von Matthias Claudius für 6—8stimmigen Chor a cappella, zur erfolgreichen Uraufführung als Zyklus und konnte das anspruchsvolle, etwa eine halbe Stunde dauernde Werk am Totensonntag wiederholen.

Hans Wedigs „Sinfonie in d-moll" kam in Karlsbad unter GMD. Manzer zur Aufführung.

Waldemar Klink, der Direktor der Nürnberger Singschule, gibt eine Reihe für Musikschulen für Jugend und Volk und Singschulen unter dem Titel „Junggesang" heraus (Kistner & Siegel).

Das „Concerto grosso", op. 48, von Hermann Grabner gelangt in einer Aufführung der Militär-Musik-Abteilung der Hochschule für Musik in Berlin zur Uraufführung.

Kapellmeister Dettinger brachte mit dem Stuttgarter Liederkranz Grabners „Frohsinn im Handwerk", ein Männerchorwerk mit 2 Frauenstimmen und Orchester mit durchschlagendem Erfolg zur Uraufführung. Im gleichen Konzert erklang auch das bekannte Orchesterwerk Grabners „Fröhliche Musik".

Das Klavierkonzert in B-dur von Serge Bortkiewicz kommt in Madrid zur Aufführung.

Den Tag der deutschen Hausmusik beging die Stadt Wien auf besondere Weise im Zeichen Franz Schuberts. Die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik hatte in Verbindung mit der Fachschaft Musikerzieher und Solisten in der Reichsmusikkammer eine ganze Woche hindurch eine überwältigende Zahl von Einzelveranstaltungen organisch aneinandergefügt. Besondere Beachtung verdienen die vielen Musikstunden unter der Devise: „Künstler laden ein", bei denen in der Wohnung bekannter Künstler einmal wirkliche Hausmusikfeierstunden durchgeführt wurden. Die Ansprache des Wiener Gauleiters Baldur von Schirach zur Eröffnung der Musiktage ging über alle deutschen Sender.

Dr. Paul de Neve, Berlin, der eine vielseitige Tätigkeit als Operndirektor, Komponist und Musikpädagoge entfaltet hat, wird am 24. Januar 1941 60 Jahre alt. Er war u. a. von 1911 bis 1914 Operndirektor im Neuen kgl. Operntheater (Kroll) in Berlin. Aus seinem kompositorischen Schaffen nennen wir Lieder und Liederzyklen in großer Zahl, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik, eine romantische Oper „Herald der Taucher" und ein musikalisches Lustspiel „Der Heiratsmarkt".

Der „Orchesterprolog" von Hans Chemin-Petit kam in Eisenach in einem Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters mit Erfolg unter Walter Armbrusts Leitung erstmalig zu Gehör. In demselben Konzert hatte Prof. Franz Faßbender (Würzburg) mit dem Cellokonzert von d'Albert, sowie das Orchester und der Dirigent mit der energiegeladenen Wiedergabe der 5. Sinfonie von Tschaikowsky einen rauschenden Erfolg.

Der Großdeutsche Rundfunk kündigt eine umfassende Sendereihe „Musik zur Dämmerstunde" an, die an den Mittwochabenden zwi-

schen 18 und 20 Uhr zeitgenössische und klassische Meister bringt. Die Leitung hat GMD. Rudolf Schulz-Dornburg. Zunächst sind die Vortragsfolgen für die Zeit vom 22. Januar bis 9. April bekanntgegeben. Das große Berliner Rundfunkorchester eröffnet mit einem Beethovenabend, der in der Programmwahl bereits die besondere Note von Schulz-Dornburgs Wollen zeigt. Hier beschränkt man sich nicht nur auf die geläufigen Hauptwerke, sondern gerade auch das übrige, lebenskräftige Schaffen erfährt Berücksichtigung.

Eine Verdi-Festwoche wird vom 1. bis 5. Februar in München abgehalten; die drei Festopern in Prinzregententheater unter Clemens Krauß bringt, das Requiem unter Oswald Kabasta und einen Vortrag von Prof. Torrefranca aus Mailand.

Der Münchner Pianist Otto A. Graef, seit Oktober Lehrer am musischen Gymnasium Frankfurt am Main, konzertierte mit großem Erfolg in München, Würzburg, Coburg, Wien, Graz, Gotha und Regensburg und wurde für weitere Konzerte in Frankfurt, Karlsruhe, Dresden und Stuttgart verpflichtet.

Prof. Dr. Herbert Birtner von der Universität Marburg/Lahn ist als Direktor des Musikwissenschaftlichen Institutes an die Universität Graz berufen worden, wo er nunmehr die Musikwissenschaft vertritt.

Der Musikpreis der Stadt Magdeburg für das Jahr 1949 wurde Max Seeboth für sein „Konzert für Klavier und Orchester" verliehen. Der Komponist hat in zwei aufeinanderfolgenden Jahren den städtischen Kulturpreis erhalten.

Die Uraufführung einer Sinfonie von Herbert Schultz, der zur Zeit im Heeresdienst steht, fand in Krefeld in einem Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters unter Leitung von Werner Richter-Reichhelm statt. Herbert Schultz ist aus der Kompositionsklasse von Hermann Wolff im Sondershäuser Konservatorium hervorgegangen, die Sinfonie fand eine beste Anerkennung durch Publikum und Presse.

2,25 Millionen Reichsmark hat Reichsminister Dr. Goebbels erneut für alternde und notleidende Künstler zur Verfügung gestellt. Eine solche aktive Hilfe für einen wichtigen Teil der Kulturträger ist doppelt bemerkenswert, wenn sie mitten im Kriege erfolgt. Man braucht nur einen Vergleich mit der Behandlung der Künstler in England zu ziehen, wo das nur zu oft unverschuldete Elend den Staatsstellen völlig gleichgültig ist, um die Größe dieser neuen Stiftung recht würdigen zu können.

Carl Schadewitz 60 Jahre alt. Der Komponist Carl Schadewitz, der seit langem in Würzburg wirkt, begeht am 23. Januar 1941 seinen 60. Geburtstag. Der gebürtige Saarpfälzer, dessen idealistisches Schaffen von einer reifen Könnerschaft getragen wird, hat zahlreiche empfindungstiefe Lieder, Solokantaten, Chorwerke, Kammer- und Orchestermusik geschrieben, die zum Teil bis ins Ausland gedrungen sind und die auch in Deutschland eine weit stärkere Verbreitung verdienten.

Die Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim legt einen umfangreichen 7. Jahresbericht über das Arbeitsjahr 1939/1940 vor, aus dem auch im Kriege die aufsteigende Entwicklung der unter Chlodwig Rasbergers Leitung stehenden Anstalt hervorgeht. Die Schülerzahl erreicht erstmalig die Zahl 800, die Besucherzahl der Veranstaltungen übersteigt 10 000. 89 Studierende wurden einberufen.

Der Pianist Johannes Strauß ist plötzlich im Alter von 41 Jahren in Berlin gestorben. Er war gerade von einer erfolgreichen Spanienreise zurückgekehrt. Er genoß vor allem als Chopinspieler anerkannten Ruf. Auch als Komponist ist er gelegentlich hervorgetreten.

In Wiesbaden starb 79jährig der als Komponist und als Musikgelehrter bekannte Professor Dr. Fritz Volbach, der zuletzt den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Münster bekleidete.

Prof. Johannes Biehle ist im 71. Lebensjahr in Bautzen gestorben. Er war Dozent für Raumakustik und Orgelbau an der Berliner technischen Hochschule. Als der Gelehrte im Juni vorigen Jahres 70 Jahre alt wurde, veröffentlichte er in der „Musik" (Mai-Heft) noch einen grundlegenden Beitrag über „Das Optimal des Raumes".

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | Februar 1941 | Heft 5

Das Bühnenbild der „Zauberflöte"

Von Egon v. Komorzynski, Wien

Wie sich immer neue Möglichkeiten für die Ausdeutung der allegorischen Handlung der „Zauberflöte" ergeben, so trägt auch Mozarts letzte Oper den Keim zu ungeahnter, je nach Auffassung verschiedener szenischer Gestaltung in sich. Auf diese Gestaltung, also auf das durch „Die Zauberflöte" ermöglichte Bühnenbild, beziehen sich bekanntlich die Worte, die Goethe den Direktor im „Vorspiel auf dem Theater" im „Faust" sprechen läßt: „Drum schonet mir an diesem Tag Prospekte nicht und nicht Maschinen! Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht, die Sterne dürfet ihr verschwenden; an Wasser, Feuer, Felsenwänden, an Tier und Vögeln fehlt es nicht!"

Die erste Aufführung der „Zauberflöte" im Freihaustheater am 30. September 1791 war ein Triumph der damaligen Bühnenkunst; Schikaneders Meisterschaft auf diesem Gebiet wurde ja auch von dessen Gegnern anerkannt. Sie stand ganz im Dienst der großen Idee, die Mozarts edler Künstlergeist in die Handlung gelegt hatte: Nacht und Tag rangen auf der Bühne miteinander, Finsternis und Licht, der trügerische Schein des Mondes und der siegreiche Glanz der Sonne. Ohne zu prahlen konnte der Direktor auf dem Theaterzettel mitteilen, daß seine treuen Mitarbeiter, „Herr Gayl, Theatermaler, und Herr Neßthaler als Dekorateur sich schmeicheln, nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben". Jede Einzelheit war von Schikaneder angeordnet und überprüft. Drei große Versenkungen funktionierten, und das von ihm eingerichtete „Flugwerk", auf dem die drei Knaben herniederschwebten, war den ganzen Abend immer mit andern Blumen, zuletzt mit lauter Rosen, geschmückt. Das Orchester war auf 35 Mann verstärkt (davon 5 erste, 4 zweite Geigen, 4 Bratschen, je 3 Violoncelli und Kontrabässe); der musikalischen sollte aber auch die szenische Höhe entsprechen. Zwölf verschiedene Dekorationen waren neu verfertigt worden, zehn Verwandlungen fanden bei offener Szene statt, alle Berge waren gangbar, jede Tür praktikabel. Bei der ersten Erscheinung der Königin der Nacht „teilte sich die Berggegend auseinander" und verwandelte sich in ein „prächtiges Gemach", in dessen Mitte die nächtliche Königin auf einem mit leuchtenden Sternen gezierten Thron saß. Die Priester versammelten sich in einem „Palmwald", die Bäume aus Silber, die Blätter aus Gold, 18 kleine Pyramiden ringsum, in der Mitte die größte Palme neben einer großen Pyramide. Pamina schlief in der Rosenlaube eines „angenehmen Gartens", dessen Bäume „nach Art eines Hufeisens gesetzt" waren. Bei der Feuer- und Wasserprobe sah man: „Zwey große Berge, in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speyt Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellroth seyn, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Scenen sind Felsen, jede Scene schließt sich mit einer eisernen Thüre. Eine Pyramide stehet in der Mitte, ganz nahe am Gegitter." Zum Schluß öffnete sich „von selbst nach langem Feuergeprassel, Windgeheul, Ton eines dumpfen Donners und Wassergeräusch der Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen". Endlich verwandelte sich „unter Donner, Blitz, Sturm das ganze Theater in eine Sonne", in der Sarastro, umgeben von den Priestern, das treue Paar willkommen hieß.

Die Mozart-Forschung, die bisher Mozarts Anteil

an der Entstehung der „Zauberflöte" sehr gering angeschlagen hat, wird gut tun anzunehmen, daß diese szenischen Angaben größtenteils von Mozart veranlaßt wurden. Nachdem sich Mozart entschlossen hatte, die in einer idealen Märchenlandschaft beginnende Handlung in ihrem weiteren Verlauf nach Ägypten zu verlegen, suchte Schikaneder Landschaft, Gebäude und Kostüme ägyptisch zu gestalten; Tempel, Höfe und besonders die Pyramiden wurden genau nach Abbildungen hergestellt. Damit war die „ägyptische Tradition" geschaffen, die der „Zauberflöte" auch weiterhin eigen blieb. Goethe, der sich zur Stoffwelt und zur ethischen Idee der „Zauberflöte" unwiderstehlich hingezogen fühlte, führte die Oper 1794 im Weimarer Theater auf; er suchte in der Inszenierung Schikaneders und besonders Mozarts Absichten zu verwirklichen und brachte so eine ganz ägyptische „Zauberflöte" auf die Bühne. Drei Dekorationsskizzen hat er selbst gezeichnet. Die Aufführungen auf andern deutschen Bühnen richteten sich nach diesem Vorbild.

Als Schikaneder 1801 das Freihaustheater schloß und das nach seinen Plänen erbaute „Theater an der Wien" eröffnete, verfügte er über für die damalige Zeit unübertreffliche technische Einrichtungen: die geräumige Bühne war breit und tief, die bis dahin seitwärts hereingeschobenen Kulissen erschienen und verschwanden lautlos von oben und unten. Nach langer Vorbereitung führte er endlich am 4. Januar 1802 „Die Zauberflöte" im neuen Theater auf. Die szenische Pracht dieser Aufführung wurde allgemein angestaunt und erfüllte auch das Ausland mit Bewunderung. So berichtete die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung", die Zuschauer seien „geradezu betäubt" gewesen, als bei der Prüfung der Liebenden „ein Feuermeer und eine gegen die Wolken aufsteigende Flammen-, Dampf- und Rauchsäule sich in schäumende Wellen und einen mit Ungestüm sich in dieselben herabstürzenden Strom augenblicklich verwandelte", und fährt fort: „Es ist eine Herzensfreude, d i e s e ‚Zauberflöte' zu hören und sie zu sehen eine Herrlichkeit! Niemand als Schikaneder konnte so etwas wagen, im Vertrauen auf die Begeisterung seiner Leute und auf eigene Theaterkenntnis und lange Übung!" Diese gleichfalls ägyptisch ausgestattete „Zauberflöte" erlebte Dutzende von Wiederholungen.

In der ägyptischen Tradition stand auch die Berliner Neuinszenierung von 1815, gekennzeichnet durch die prachtvollen Dekorationen von Friedrich Schinkel. Schinkel hat das Ägyptertum klassisch vereinfacht; mit historischer Treue verbindet er persönliche Auffassung. Der Palast der nächtlichen Königin ist ein dreiteiliger, in eine Felsenhöhle hineingebauter Tempel; über und unter ihm wölbt sich der Sternenhimmel; die Königin thront auf einem von leuchtenden Wolken getragenen, schwebenden Halbmond. Sarastros Tempel, Hallen und Gärten sind den Originalen in Theben (Luxor) und Philae nachgebildet. Der Garten im zweiten Akt hat im Hintergrund eine weite Wasserfläche mit einer kleinen Insel; auf dieser steht ein Tempel, auf dessen Dach eine Sphinx liegt — alles ist vom Vollmond beleuchtet. Der Palmenwald ist in seiner Mitte von einem Tal durchzogen, auf dessen Abhängen zu beiden Seiten tropische Pflanzen wachsen und blühen; der Hintergrund eröffnet den Blick auf den Nil mit einem am jenseitigen Ufer am Fuß von Bergen stehenden Tempel. Am großartigsten ist die Schlußdekoration: eine weite, offene Halle, zu beiden Seiten Säulengänge mit unzähligen Statuen und Sphinxen, vorn ein Opferaltar, in der Mitte das Standbild des Osiris; aber im Hintergrund, am Rücken des Gebirges aufsteigend, von Palmenhainen umgeben, sechs hohe Obelisken, hinter ihnen zwischen zwei Pyramiden die Pforte des eigentlichen Tempels und als Abschluß eine bis zum Himmel ragende Pyramide; alle Bauwerke sind mit Hieroglyphen bedeckt, als wichtigster Zierat erscheint die geflügelte Sonnenscheibe — Schikaneders naive Vorschrift: „Das ganze Theater verwandelt sich in eine Sonne", aufgefaßt und ausgeführt von dem Genie eines bewußt arbeitenden bildenden Künstlers.

Die ungeahnten Fortschritte auf allen Gebieten der Technik ermöglichten es, im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Bühnenpraxis und die Kunst der Inszenierung immer mehr auszubilden. So hat auch die Bühnenausstattung der „Zauberflöte" dem jeweiligen Wandel des Zeitgeistes und des Kunstgeschmacks Rechnung getragen. Hand in Hand damit ging die immer mehr zunehmende Verwöhnung und Verwöhntheit des Theaterpublikums — besonders seitdem nach dem Vorbild des Festspielhauses in Bayreuth die Wagnerschen Musikdramen überall zu einer Umwandlung der Bühnentechnik geführt hatten. Noch einmal feierte die ägyptische Tradition der „Zauberflöte" einen nicht zu überbietenden Sieg in der von Ernst v. Possart und Karl Lautenschläger 1898 geschaffenen Inszenierung der Münchener Hofoper, die wieder das Vorbild für die Aufführungen in Bremen und in Lübeck, später auch im Berliner Theater des Westens wurde. Auch sonst wurde ziemlich allgemein die ägyptische Einkleidung der Handlung beibehalten.

Das 20. Jahrhundert brachte etwas, das man noch kurz vorher für fast unmöglich gehalten hätte: den Bruch mit dem Herkommen, die alles Ägyptertums entkleidete „Zauberflöte". Die Neuinszenierung der „Zauberflöte" 1909 in Leipzig verlegte den Schauplatz der Handlung in „eine fabelhafte orientalische Gegend" und machte aus Mozarts Oper ein bloßes Märchen ohne Heimat, ohne äußere Kennzeichen eines bestimmten Landes. Noch weiter ging der Berliner Intendant Graf

Georg v. Hülsen mit der Neueinstudierung im königlichen Opernhaus am 18. Februar 1911. Er lokalisierte die Handlung in Indien.
Wenn diese Änderung berechtigt war, dann ergab sich durch sie eine Fülle künstlerischer Anregungen. Das Dreiströmeland mit seiner tropischen Pflanzenwelt liefert einen ganz anderen, üppigeren Untergrund für die Geschehnisse als das Tal des Nil; indische Tempelbauten und riesenhafte Götterfiguren, vom dichten Urwald umgeben, sind vielleicht für den modernen Zuschauer phantastischer als die einfachen Gebäude und Pyramiden mit ihren Palmenpflanzungen, die das geistige Auge Mozarts sah. Sarastro ritt bei Hülsen auf einem weißen Elefanten auf die Bühne; die Feuer- und Wasserprobe brachte zwei von goldenen Götzenbildern bewachte Pforten; hinter der einen ein rot glühender Moloch, dessen Bauch ein Flammenmeer bildete, hinter der anderen das kinematographisch aufgenommene und wiedergegebene Bild eines Schweizer Gebirgswasserfalles. Auch alles übrige war durchaus unägyptisch, bloß auf das reine, aber modernisierte Märchen eingestellt.
Seit diesen Leipziger und Berliner Aufführungen bestehen zwei Möglichkeiten einer Inszenierung der „Zauberflöte" — die moderne, die die Oper als ein irgendwo im Morgenland sich abspielendes Märchen auffaßt, und die konservative, die die ägyptische Einkleidung achtet und bewahrt, die der Erstaufführung von 1791 eigen war. Diese Aufführung hat Wolfgang Amadé selbst dirigiert; er sah das Bühnenbild so vor sich, wie er es im Geist erschaut hatte. Zehn Wochen später war er tot. Wir wollen mit der modernen Zeit nicht rechten. Aber abgesehen von der Achtung, die der Genius eines Künstlers heischen darf, bestehen auch andere, in dem Werk selbst liegende Gründe für die Beibehaltung des ägyptischen Kostüms und der ägyptischen Landschaft.
Denn „Die Zauberflöte" ist etwas ganz Eigenartiges, sie ist ein einzigartiges Kunstwerk. Und vielleicht liegt gerade in ihrer Eigenart und Einzigart die Schwierigkeit des Bühnenbildes. Bei andern musikalischen Dramen ist das viel einfacher: der Schauplatz des „Fidelio" ist der Kerker, das Gefängnis; für die Handlung des „Freischütz" ist der Rahmen der deutsche Wald; in den „Meistersingern von Nürnberg" kann der Schauplatz nur ein einziger sein. Der Schauplatz der „Zauberflöte" aber ist nicht so unzweideutig durch die Handlung bestimmt: sie geht vor sich im Reich des Geistes und der Phantasie, und deshalb ist ihr Schauplatz vieldeutig — denn das Märchen kann überall zu Hause sein und ist auch überall zu Hause. Es ist daher begreiflich und wohl auch verzeihlich, daß im Lauf der Zeit immer neue Versuche gemacht wurden, den Schauplatz und damit das Bühnenbild nach bestimmten Gesichtspunkten zu ändern. Dennoch darf dabei nicht das einfach übersehen oder beiseitegelassen werden, was eigentlich das Wichtigste ist: Mozarts Persönlichkeit. Denn Mozart war nicht ein bloßer „Komponist", dem die Musik allein die Hauptsache war — er hat bei allen seinen Opern, und bei der „Zauberflöte" gewiß ganz besonders, auf die Gestaltung der Handlung und auf das, was wir heute mit Wagners Wort „Gesamtkunstwerk" nennen, Bedacht genommen und jede Einzelheit der Gesamtwirkung überlegt und festgesetzt. Wenn also er und jedenfalls auf seinen Wunsch sein Textdichter ihre Oper mit bewußter Absicht als eine in Ägypten spielende Handlung schufen, so mußte wohl Mozart diese ägyptische Einkleidung notwendig erschienen sein. Er hat sich dafür entschieden, die Ereignisse, die ja in einer unbestimmbaren Gegend ihren Anfang nehmen, in einer ägyptischen Umwelt sich entwickeln und sich entscheiden zu lassen. Ich glaube, es gibt kaum einen Satz, der in unserer Kunstauffassung mehr beherzigt zu werden verdient als der Satz: „Ehret eure deutschen Meister!" Diesem Satz zufolge wäre wohl die Ansicht erlaubt, daß — so groß auch bei diesem Kunstwerk die Versuchung ist — selbst die geistvollsten und künstlerisch ergiebigsten Experimente mit dem Bühnenbild der „Zauberflöte" lieber unterlassen werden sollten. Ein so inniges, im tiefsten Herzen seines Schöpfers wurzelndes Kunstwerk hat gewiß das Recht, unantastbar zu bleiben und so wiedergegeben zu werden, wie es geplant und gedacht war. „Die Zauberflöte" ist als ein deutsches Singspiel bewußt und mit Absicht der in der Zeit ihrer Entstehung in Deutschland üblichen Fremdländerei entgegengesetzt worden, und sie ist trotz ihres Ägyptertums eine urdeutsche Oper — Pamina ist nicht eine ägyptische Prinzessin, sondern ein deutsches Mädchen wie unser Dornröschen oder unser Schneewittchen und wird wie diese von einem „Königssohn" erlöst und errungen. Daher ist die Änderung und Verlegung des Schauplatzes nach Indien oder in ein Märchenland von „orientalischer" Färbung ein Irrweg, der von Mozarts Pfad abweicht —, aber eigentlich ist auch die streng stilgerechte, geschichtlich treue ägyptische Gewandung nicht Mozarts Absicht entsprechend. Denn zu Mozarts Zeit war die Kultur Altägyptens weder wissenschaftlich erforscht noch gar der allgemeinen Bildung zugänglich gemacht worden; es gab noch keine Ägyptologie, und die Mozart und Schikaneder zur Verfügung stehenden Abbildungen waren infolge der wenig entwickelten Reproduktionstechnik sehr mangelhaft. Mozart kam demnach kaum zu der Absicht, eine kulturgeschichtlich treue Genauigkeit zu erstreben — ihm schwebte ein Ägypten vor, wie es in der Phantasie des Künstlers lebte, und das war gerade das richtige Ägypten für seine Oper.
Zu viel Geschäftigkeit ist mißlich — ob sie nun Mozart gegenüber rücksichtslos ist oder ob sie

mozartischer sein will als Mozart. Das wahre Bühnenbild der „Zauberflöte" wird immer ein Märchen in einem nicht übertrieben ägyptischen, aber auch nicht unägyptischen Gewand sein — es wird nach Mozarts Absicht bei der künstlerischen Andeutung des Ägyptertums bleiben und den größeren Wert auf das deutsche Wesen der Oper legen.

Friedemann Bachs Tragik

Von Fritz Müller, Dresden

Der Gründgens-Film „Friedemann Bach" lenkt infolge der vielen Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften bereits vor seinem Erscheinen die Aufmerksamkeit auf den Titelhelden. Entkleidet man es aller geschichtswidrigen Zutaten, die hauptsächlich Brachvogel auf dem Gewissen hat, so verlief Friedemann Bachs Leben so:

Johann Seb. Bachs ältester Sohn wurde am 22. November 1710 in Weimar geboren. Der Vater wollte aus dem begabten Jungen kein Wunderkind machen und unterrichtete ihn erst in Köthen von Anfang 1720 im Klavierspiel und in Musiktheorie. Friedemann Bach kann also 1717 in Dresden Marchands Kompositionen nicht vom Blatte gespielt haben!

1723—29 besuchte er die Thomasschule und dann noch 4 Jahre lang die Universität zu Leipzig, wo er Jura studierte und sich mit Mathematik und Physik beschäftigte. Am 1. August trat er sein Amt als Organist an der Sophienkirche in Dresden an. Während seiner 13jährigen Wirksamkeit trug sich nicht der geringste Zwischenfall zu. Friedemann hatte weder mit der Gräfin Brühl, noch mit deren Tochter, noch mit einer Tänzerin ein Verhältnis. Er saß auch nicht gefangen auf dem Königstein und war nie wahnsinnig! Marchand kann ihn nicht zum Kampfe herausgefordert haben, da der Franzose 1717 Dresden verlassen hatte und 1732 — also ein Jahr vor Friedemann Bachs Amtsantritt! — gestorben war.

1746 wurde Friedemann Bach zum Organisten und Musikdirektor an der Liebfrauenkirche zu Halle gewählt. Er spielte eine glänzende Rolle und heiratete 1751 — also zu einer Zeit, wo er sich nach Brachvogel bereits vagabundierend durch Mitteldeutschland getrieben haben soll — die Tochter eines reichen und angesehenen Bürgers in Halle.

Die Streiche, von denen man lesen kann, hat er nicht ausgeführt. Da infolge der Kriege die Musikpflege in Halle zurückging, sah sich Friedemann Bach nach einem anderen Posten um. 1753 unterlag er im Verein mit seinem Bruder Philipp Emanuel, seinem Schwager Altnikol und Ludwig Krebs, Joh. Seb. Bachs Lieblingsschüler, bei der Bewerbung um den Organistenposten an der Johanniskirche in Zittau einem unbedeutenden Musiker. Als 1760 in Darmstadt der Hofkapellmeister und -komponist Graupner gestorben war, hätte Friedemann Bach dessen Nachfolger werden können. Er zog, da es ihm mehr auf den Titel als auf das Amt ankam, seine Entscheidung so lange hinaus, bis man 1762 schließlich von seiner Person absah.

1764 kündigte er sein Organistenamt auf, blieb aber noch 6 Jahre lang in Halle, wo er von gelegentlichen Konzerten, von Musikstunden und dem Vermögen seiner Frau lebte. 1770 ging er nach Braunschweig. Es gelang ihm nicht, dort einen Organistenposten zu erlangen. Er hielt sich und seine Familie u. a. durch Verkauf der vom Vater geerbten Handschriften über Wasser. 1774 begab er sich fast fluchtartig nach Berlin, wo es dann mit ihm vollends bergab ging. Er wechselte oft die Wohnung, reiste auch mehrmals. Seine wenigen Gönner und die Verehrer seines Vaters stieß er durch sein anmaßendes Wesen vor den Kopf. Am 1. Juli 1784 starb er an völliger Entkräftung. An seinem Totenbett stand keine Zigeunerin, auch nicht Antonia von Brühl, sondern seine Gattin, die ihn noch einige Jahre überlebte.

Die einzige Tochter ließ sich später mit einem Musketier Schmidt ein. Ein Töchterlein wurde kurz vor der Hochzeit, ein zweites einige Jahre später geboren. Über das weitere Schicksal der beiden Urenkelinnen Friedemann Bachs ist nichts bekannt.

Während der ersten 50 Jahre verlief Friedemann Bachs Leben glatt und ohne Zwischenfälle, die ein Romanschriftsteller, ein Dramendichter oder ein Filmhersteller auswerten kann. Um 1760 muß sich in Friedemann Bach etwas zugetragen haben, das ihn schließlich dazu führte, seinen Posten aufzugeben und damit langsam den Weg ins Elend zu beschreiten.

Friedemann Bach stand zwischen zwei Welten. Das Alte, das erledigt war, ließ sich nicht ohne weiteres beiseite schieben; und das Neue, dem die Zukunft gehörte, war noch nicht entwickelt genug, um sich sofort durchzusetzen. Beide Welten fanden ihren Ausdruck auch in der Musik.

Bisher war der einzelne Glied irgendeiner Gemeinschaft, der Familie, des Kleinbetriebes, der Zunft, der Innung, der Dorf- oder Stadtgemeinde. Wenn er auch auf Schritt und Tritt in seinem Handeln gebunden war, so konnte er doch, wenn er etwas leistete, innerhalb des Ganzen, dem er angehörte, eine gewisse Rolle spielen. Das Ganze brachte es durch die Zusammenarbeit seiner Glieder zu Leistungen, die

kein einzelner hätte vollbringen können. Es bestand also eine Synthese zwischen den scheinbaren Gegensätzen: strenge Einordnung ins Ganze und große Selbständigkeit der Glieder. In vollkommener Art und Weise zeigen dies die Kunstformen des „strengen Satzes". Jede Stimme eines mehrweisigen (polyphonen) Musikwerkes ist selbständig geführt und könnte für sich allein ertönen. Kein Tonschritt aber geschieht ohne Bindung ans Ganze; und man kann senkrechte Schnitte unternehmen, wo man nur will, immer ergibt sich „ein guter Klang"!
Das zweite Merkmal der mehrweisigen Kunstwerke besteht darin, daß ein Gedanke das Ganze beherrscht. Ihren höchsten Ausdruck hat diese musikalische „Totalität" in der Kunstform der Fuge gefunden. Sie spiegelt die Anschauung einer Zeit wider, in der es weder im Staats-, noch im Wirtschaftsleben Gegensätze, wie Regierung und Opposition, gab, in der man als Einzelmensch noch nicht klagte: „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!"
Alles das, was die Formen des strengen Satzes zu sagen wußten, hatte Joh. Seb. Bach zusammengefaßt und zur Vollendung gebracht. Verschiedene seiner Nachfolger begnügten sich damit, Epigonen zu sein. So blieb der bereits genannte Ludwig Krebs Zeit seines Lebens eine „ächt Bachische Creatur" und war dabei glücklich.
Friedemann Bachs jüngere Brüder Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian waren mit der Kunst ihres Vaters nicht so stark verwurzelt, als daß sie sich nicht hätten dem sich anbahnenden Neuen zuwenden können. Sie taten das mit dem Erfolge und wußten das Kommende so wesentlich zu beeinflussen, daß der Ruhm des Berliner oder Hamburger und der des Londoner Bachs zu ihren Lebzeiten den des Vaters überstrahlte.
Die neue Richtung auf musikalischem Gebiet spiegelte wider, was im politischen, im Wirtschafts- und Gemeindeleben Tatsache zu werden begann. Einmal hörte der einzelne auf, in der Gemeinschaft, in die er sich streng hatte einordnen müssen, etwas zu gelten. Überall riß einer die Macht an sich, während die anderen bedeutungslos wurden (siehe Großbetrieb!). In der Musik kam die Einweisigkeit (Polyphonie) auf, d. h. eine Stimme führte („spielte die erste Geige"), während die anderen zu mehr oder weniger nichtssagenden Begleitstimmen herabsanken.
Dann aber trat dem einen musikalischen Gedanken ein zweiter entgegen. Erst rangen sie mehr spielend um die Vorherrschaft. Nach und nach aber entwickelten sich im Durchführungsteil gigantische Kämpfe, die (Beethoven!) bis ins Tiefste erschütterten. Während die Fuge die innere Geschlossenheit des Menschen von einst widerspiegelte, fanden die Zwiespältigkeiten, die sich überall vorbereiten und die auch in die Seele des Einzelmenschen eindrangen, ihren Ausdruck in der Kunstform der Sonate.
Friedemann Bach hatte das Alte so in sich aufgenommen und beherrschte es auch so meisterhaft, daß er nicht von ihm loskommen konnte. Das Neue drang aber auch auf ihn ein und setzte sich in ihm fest. Er war keine in sich geschlossene Persönlichkeit wie sein Vater, besaß auch nicht eine gewisse Unkompliziertheit wie seine Brüder. Philipp Emanuel z. B. fügte sich jahrelang dem italienisch eingestellten Geschmack Friedrichs des Großen und fühlte sich nicht unglücklich dabei, wenn er eigentlich bloß Begleiter am Cembalo war. Joh. Seb. Bachs jüngster Sohn wurde, als ihn sein Weg nach Italien führte, nicht von inneren Kämpfen geplagt, sondern er trat, weil es „die Verhältnisse erforderten", einfach zur Katholischen Kirche über!
Anders war Friedemann Bach. Man kann ihn als chaotische Natur bezeichnen. Sein Inneres spiegelte das Ringen zweier Welten wider; und er besaß nicht die Kraft, diese Gegensätze zu meistern. Wie seine Werke beweisen, die in ihrem Werte recht ungleich sind, versuchte er, das sich vorbereitende Neue mit dem bewährten Alten zu verbinden. Aber diese Synthese mißlang; und das war Friedemann Bachs Verhängnis.
Dieses Unvermögens mag er sich um 1760 bewußt geworden sein. Drum nahm er den Kapellmeisterposten in Darmstadt nicht an. Aus diesem Grunde gab er sein Amt in Halle auf. Und weil sein Inneres immer mehr zerbrach, ging es auch äußerlich mit ihm bergab. Das ist Friedemann Bachs Tragik!

Finnische Opern

Von Sulho Ranta, Helsinki

Der finnische Komponist Sulho Ranta gibt hier einen interessanten und aufschlußreichen Einblick in das finnische Opernschaffen.

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erlebte die nationale finnische Tonkunst einen Aufschwung, wobei die Helden der Volksdichtung und auch die Lyrik der Volkslieder die charakteristischen Motive des jungen Jean Sibelius bildeten. Mit Sibelius griffen die auf ihn folgenden finnischen Komponisten, die in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts und etwas später geboren waren, dieselben Motive auf. Die erste von einem Finnen zu einem finnischen Text komponierte Oper, die zwar lyrisch war

und die Urkraft der Volksdichtung vermißte, war die im Jahre 1899 aufgeführte Oper „Pohjan neito“ (Die Jungfrau des Nordlandes) von Oskar Merikanto, von der einige Melodien beinahe so wie Volkslieder bekannt sind.

Die erste eigentliche Kalevala-Oper ist jedoch die im Jahre 1908 aufgeführte Oper „Aino“ von Erkki Melartin, ein Musikmysterium, in dem das Kalevalagedicht mit einer fast theosophisch-symbolistischen „ewigen Sehnsucht“ vereinigt wird, die in einer Sonnenverehrung zum Ausdruck kommt. Die Oper Aino, die in der Behandlung der Leitmotive die Art Wagners widerspiegelt, ist, was ihre Musik anbetrifft, doch völlig finnisch. In den Melodien dieser Oper leuchten die tonalen Besonderheiten der finnischen Volksmusik auf, aber das Orchester klingt farbenreich und erinnert in seiner Art an den damals auch schon hier bekannten Richard Strauß.

Der Motivkreis des Kullervo im Kalevala vereinigt sich mit dem Drama „Kullervo“ des größten finnischen Dichters, Aleksis Kivi, in dem Textbuch zu der Oper „Kullervo“ von Armas Launis, in der das tragische Wesen der Hauptperson mit starken Farben ausgemalt wird, aber das Schwergewicht des ganzen Werkes liegt doch in der lyrisch gehaltenen Melodik, die oft geradezu volkstümlichen Charakter besitzt. Die Oper „Die sieben Brüder“ von Launis, deren Text nach dem gleichnamigen Roman von Aleksis Kivi gestaltet ist, ist die erste finnische komische Oper. Hier hat Launis in Hinsicht auf die besonderen Eigenschaften der finnischen Sprache einen originellen rezitativen Stil geschaffen, bei dem die Länge der Silben als ein bedeutungsvoller Faktor berücksichtigt worden ist. Der ernsthafte tavastländische Humor der „Sieben Brüder“ erreicht in der Oper von Launis seinen Höhepunkt in der Szene bei dem Küster, wo die Brüder sich gemeinsam auf das ernsthafteste anstrengen, die schwere Kunst des Lesens erlernen zu wollen, wie auch in der phantastischen Erzählung Simeonis von dem Teufel und dem Schuhledertum.

Neben der Oper von Launis kann man die „Heideschuster“ von Emil Kauppi erwähnen, in der besonders die Charakteristik der Hauptperson, Esko, mit musikalischen Mitteln auf ergötzliche Weise durchgeführt ist.

Auch die gemeinsame Geschichte Finnlands und Schwedens hat die finnischen Opernkomponisten inspiriert. So hat Selim Palmgren die Oper „Daniel Hjort“ komponiert, deren Handlung sich im Schloß von Turku in der Zeit Herzog Karls (am Ende des 16. Jahrhunderts) abspielt. Als Oper stellt „Daniel Hjort“ weniger ein großes Musikdrama dar, als vielmehr eine Reihe von Szenen, die von der Hauptperson handeln und weshalb vielleicht die andern Personen etwas zu wenig geschildert werden. Aber die Oper Daniel Hjort, die der Komponist vor einigen Jahren völlig erneuerte, nimmt gerade wegen des geschichtlichen Motives und des einerseits kosmopolitischen und andererseits finnischen Charakters in der musikalischen Gestaltung einen maßgebenden Platz in der Opernliteratur Finnlands ein.

Ein Vertreter der neuesten Einflüsse, in erster Linie von impressionistischer Seite her, ist die Oper „Prinzessin Cäcilia“ von Väinö Raitio, in der die üppige und technisch ausgezeichnet zum Ausdruck kommende Farbigkeit des Orchesterteiles als eine so gut wie bestimmende Triebkraft erscheint. Daß Raitio auch die einfacheren Mittel beherrscht, dafür gibt die letzte Szene der Oper einen deutlichen Beweis, in der die ganze Durchführung mit dem alten, mittelalterlichen, ernstmelodischen Kirchengesang als Mittelpunkt in andachtsvoller Stimmung allmählich retardiert.

Für den Umfang des Motivkreises der finnischen Opernkunst ist bezeichnend, daß er auch die große, oratorische, biblische Oper „Sintflut“ (Tuhotulva) von Ilmari Krohn enthält. Der Schöpfer dieser Oper ist der bedeutendste finnische Musikwissenschaftler und Wagner-Forscher Finnlands, und seine Formenanalysen über die wagnerischen Musikdramen haben große Aufmerksamkeit hervorgerufen. In diesen Forschungen zeigt Krohn nicht nur auf, daß die Behandlung der Motive bei Wagner sinfonisch ist, sondern er beweist außerdem, daß Wagner auch im architektonischen Aufbau seiner Werke sich auf die Form- und Kontrastprinzipien der Sinfonie stützt. Zu demselben Resultat ist von anderer Seite her auch der deutsche Forscher Professor Lorenz gekommen, so daß also ein finnischer und ein deutscher Wissenschaftler zu gleicher Zeit eine Darstellung zum Formenproblem der Wagnerschen Musikdramen gefunden haben. In der „Sintflut“ benutzt Krohn gerade diese Wagnersche Konstruktionsweise. Schon das Libretto hat er sinfonisch in Akte und Szenen aufgeteilt: ein jeder Akt bildet eine eigene Sinfonie, und drei Akte zusammen eine Sinfonie-Gruppe, ein Konstruktionsprinzip, das am klarsten in Wagners Lohengrin und bei den Meistersingern zum Ausdruck kommt.

Wenn man fragt, welche finnische Oper am ehesten dem Begriff einer Nationaloper entspricht, so lautet die Antwort ohne Zweifel: „Pohjalaisia“ (Österbottnier) von L. Madetoja. Dieses Werk, das man auch in Deutschland (in Kiel), in Schweden und in Dänemark aufgeführt hat, ist das Hohelied auf die finnische Freiheitsliebe. Hier haben wir eine vortreffliche Schilderung des finnischen Volkscharakters, indem diese Oper die österbottnische Landschaft, die weite Ebene und ihre Menschen mit dem offenen Blick verherrlicht. Aber den „Österbottniern“ fehlt es auch nicht an Humor: einige komische Figuren der Oper bilden einen mildernden Gegensatz zu den Hauptpersonen, die mit

Ernst und mit Mannesmut bis zum letzten Augenblick kämpfen.

Die Oper „Österbottnier" ist, was auch ihre Musik anbetrifft, typisch finnisch. Außerdem, da Madetoja in dieser Oper direkt Volkslieder und Volkstänze als Motive benutzt, ist der Charakter des Werkes durch und durch heimatlich, allerdings absichtlich stilisiert: Madetoja kann nämlich auch ein Volkslied in einer Art komponieren, wie es nur wenigen Komponisten gelingt. Auch als Drama sind die „Österbottnier" eindrucksvoll und kommen, was ihre Behandlungsart anbetrifft, dem bekannten zu den veristischen Opern zählenden Werke d'Alberts, Tiefland, nahe.

Die andere Oper Madetojas, „Juha", ist mehr lyrischer Art, aber auch sie ist in jeder Hinsicht finnisch. Juha erreicht jedoch als Bühnenstück nicht das Niveau der abwechslungsreichen Durchführung in der Oper „Österbottnier", und so stellen die „Österbottnier" auch innerhalb der eigenen Produktion des Komponisten vorläufig dessen Höhepunkt auf dem Gebiet der Opernkomposition dar.

In der gesamten finnischen Opernkunst nimmt diese Oper einen Ehrenplatz ein. Dies zeigt sich auch darin, daß die Anzahl der Aufführungen der „Österbottnier" um ein Vielfaches größer ist als die Anzahl der Aufführungen der anderen finnischen Opern.

Die angeführten Beispiele der finnischen Opernkunst dürften aufzeigen, daß diese sich vorzugsweise mit nationalen und historischen Motiven beschäftigt. Nur die komische Oper ist vorläufig auf der Seite liegen geblieben, aber so verhält es sich ja damit ganz im allgemeinen.

Die finnische Opernkunst ist auf jeden Fall ein rege wachsender und fortdauernd neue Triebe treibender Zweig an dem grünen Baum der finnischen Musik, und sie ist zu ihrem Teil ein maßgebender Faktor, wenn man von der Bedeutung der finnischen Musik sowohl in der Heimat als auch im Auslande spricht.

Strindberg und die Meister der Musik

Von Viktor Hellström

Aus dem Schwedischen übertragen von Emil Schering, Berlin

Wenn Strindberg in seinen Bühnenwerken die gediegene Musikbildung, die er allmählich erworben, sozusagen praktisch umsetzte, konnte er in seinen übrigen Arbeiten die Ansichten, welche er in musikalischen Fragen hegte, unmittelbarer ausdrücken. Hier und dort stößt man auf Gedanken über dieses oder jenes Musikstück, das seine Bewunderung oder seine Abneigung erregte. Ein Komponist wird gefeiert, ein anderer kritisiert. Zusammen bilden diese Stellen eine fortlaufende Kette von Aussprüchen, an der man klar verfolgen kann, welche Entwicklung Strindberg in musikalischer Hinsicht durchmachte. Immer höher steigt er in seinem Verständnis für das Beste, was die Musik zu bieten hat! Immer tiefer dringt er ins Wesen der Musik ein!

Beethoven

Hoch über allen, der unvergleichliche Meister über den anderen Meistern, stand Beethoven für den späteren Strindberg! Für diesen größten Musiker hegte er eine brennende Begeisterung, eine grenzenlose Bewunderung. Sobald er in seinen Werken auf Beethovens Musik kommt, schlägt uns der heiße Hauch von Verehrung entgegen. Des Dichters ganzes Wesen wurde von diesen Tonschöpfungen ergriffen.

Da ist z. B. die schöne Episode, als Strindbergs „Traumspiel" in Stockholm zum ersten Male aufgeführt wurde (17. April 1907); geschildert in der „Geschichte des Blaubuches". Strindberg war, wie stets bei den Premieren, zu Hause geblieben. Zu der Zeit, als die Vorstellung beginnen mußte, wurde ein Lorbeerkranz bei Strindberg abgegeben, mit drei Rosen und der Inschrift „Wahrheit, Licht, Befreiung".

„Ich ging sofort", erzählt der Dichter, „mit dem Kranz zum Kachelofen und legte ihn um den Kopf des Beethoven, da ich ihm so viel verdanke; besonders jetzt die Musik zu meinem Drama."

Eine impulsive und schöne Geste! Wie mit einem Scheinwerfer beleuchtet sie des Dichters tiefe Gefühle von Ehrfurcht und Dankbarkeit. Ein großer Mann des Geistes huldigt dem anderen.

In Parenthese kann gesagt werden, daß Strindberg mit den Worten „die Musik zu meinem Drama" wahrscheinlich die d-moll-Sonate in „Rausch" meint. (Nein, Strindberg meint die Pastoralsinfonie, den Satz „Gewitter mit Sturm", der das „Traumspiel" einleiten sollte. S—g.)

„Beethovens Kopf" war identisch mit dem bekannten Abdruck, der 1812 von Beethovens Angesicht genommen wurde. Strindberg besaß davon einen Bronzeabguß in seinem Heim.

Wie viel Beethovens Musik wirklich für Strindberg bedeutete, davon erhält man einen lebendigen Begriff, wenn man die ergreifende Schilderung in „Einsam" liest: wie dem Dichter, an einem Sommerabend, als er sich nach der „Mondscheinsonate" sehnte, diese Sehnsucht wie durch ein Wunder erfüllt wurde. In entzückten, bebenden Worten spricht er da auch die starken Gefühle von Bewun-

derung aus, welche er für sein musikalisches Ideal, für diese Sonate empfand.

Dämmerung war es, im Sommer zu Stockholm, und Strindberg wartete, bis es Zeit war, sich niederzulegen. Man glaubt ihn zu sehen, wie er einsam in den stillen Zimmern auf und ab geht, gleich einem leidenden Löwen im Käfig. Ein starkes Verlangen nach Musik überfällt ihn, welche die dumpfe Stimmung auslösen könnte.

„Ich wollte einen Ausbruch haben," sagt er; „ich wollte Musik hören, etwas von den Großen, von dem Größten, der das ganze Leben gelitten hat! Ich verlangte nach Beethoven besonders! In meinem Ohr begann ich den letzten Satz der Mondscheinsonate zum Leben zu erwecken, die für mich der höchste Ausdruck des Seufzens der Menschheit nach Befreiung geworden ist. Keine Dichtung in Worten hat sie erreichen können! Da hörte ich, deutlich, klar, als geschehe es im Nebenzimmer, das gewaltige Allegro (Strindberg meint das Presto) der Mondscheinsonate sich wie ein Riesenfresko aufrollen! Ich sah und hörte auf e i n Mal! Aber unsicher, ob es eine Täuschung war, wurde ich von diesem Schauer ergriffen, der uns vor dem Unerklärlichen erfaßt. Die Musik kam nämlich von den unbekannten Wohltäterinnen im Nebenhause, und die waren auf dem Lande! Aber sie konnten ja in irgendeinem Anliegen in die Stadt gekommen sein? Wenn ich nun bekenne, daß dasselbe Allegro drei Male während der langen Stunde wiederholt wurde, so erscheint der Fall noch unerklärlicher, aber die Musik machte mir gerade deshalb besondere Freude" . . .

Doch die Klaviersonate opus 57 wurde für Strindberg „Beethovens größte Sonate, die titanische Appasionata", welche ihn zu einem mächtigen Gedicht begeisterte. In brausenden, brennenden Hexametern besingt er deren dahinstürmende, leidenschaftliche Rhythmen, die von rückhaltlosem, wildem Schmerz durchdrungen sind, von flammender Leidenschaft beben. Er deutet sie als musikalische Schilderung des Lebens. (Siehe Strindberg, Sieben Zyklen Gedichte, übertragen von Emil Schering.)

Diese ergreifende Dichtung in Worten über das gigantische Tongemälde befindet sich im dritten Gesang der „Reise nach der Stadt", welcher, könnte man sagen, die Hauptartikel in Strindbergs musikalischem Glaubensbekenntnis enthält, durchglüht wie er ist von Begeisterung für die beiden, welche in seinem Musikreich thronen: Beethoven und Bach.

Bach

Ein geistiger Verwandter von Strindbergs „Romantischem Küster" sitzt in der genannten Dichtung der Küster einer Dorfgemeinde bald „am Tage des Herrn im Hause des Herrn" an der Orgel, um Bachs Geist zu beschwören, bald in seinem Heim an dem eben erworbenen Flügel — „jahrelanger Arbeit Lohn, eine Macht, die ins Haus war gekommen" —, um eine Tokkata von Johann Sebastian Bach, seinem großen Meister, hervorzulocken.

Wenn Strindberg früher kein Verständnis für Bachs Größe besaß, weil er mit dessen Werken nur wenig vertraut war, beschloß er sein Leben als begeisterter Verehrer des Meisters, ihm als „König im Trauerland und Schmerzensreich" huldigend, wie er in seinem Drama „Karl XII." sagt.

Seinem ersten Standpunkt Bach gegenüber gibt Strindberg Ausdruck in der Erzählung „Der romantische Küster" von 1888. Als sein Held Lundstedt für die Musikalische Akademie geprüft werden soll, rät ihm sein Lehrer bestimmt, „seiner romantischen Neigung für schöne Musik Fesseln anzulegen", und schwört bei seinem Seelenheil, Lundstedt werde glänzend bestehen, falls er bei der Prüfung eine Fuge von Bach spielen müsse. Trotzdem Lundstedt Widerwillen gegen das „arithmetische Problem" empfand, spielte er sie zum Entzücken des Professors, so daß dieser feststellte, er sei „ein Riesengenie".

Jedoch lebte schon zu dieser Zeit in Strindberg deutlich der Wunsch, zu besserem Verständnis für Bachs Musik zu gelangen. An einer späteren Stelle der Erzählung heißt es nämlich: Nachdem er seinen Lehrer auf der Orgel der Jakobikirche Bach spielen gehört hatte, glaubte Lundstedt „etwas übermenschlich Schönes gehört zu haben, ganz überzeugt davon, daß es nur Mangel sei, wenn er Fugalmusik nicht völlig genießen könne. Aber er war doch stolz auf die Hoffnung, daß er einst zu den wenigen Auserwählten zählen werde, die es können." Eine Hoffnung, die vermutlich persönlich war, und die ja auch in Erfüllung ging.

Gounod

Strindberg begann damit, Gounod zu verehren. Seine Bewunderung spricht er in einer kleinen Erzählung von 1885 aus, die in dem Band „Heiraten" zu finden ist. Da berichtet er („Der Herr" in der Novelle), wie er als junger Student mit einigen Freunden zum ersten Male Gounods „Romeo und Julia" hörte. Jetzt, zwanzig Jahre später, erinnert er sich daran wie an einen Jugendtraum: „die schönste Komposition" des Meisters.

Einige Jahre früher hatte er Gounods „Faust" kennengelernt: da erwachte seine große Bewunderung für Gounod. „Aber ‚Romeo' übertraf noch unsere Erwartungen; diese Musik riß uns vollständig hin."

Der Mann und die Frau in der Erzählung spielen vierhändig aus einem Notenheft, das der Mann nach Hause brachte, im Glauben, es sei Gounods „Romeo"; dabei spricht er das zitierte Bekenntnis aus. Doch sie finden jetzt die Musik „dürftig und leierkastenmäßig; sie müssen sie buchstäblich durchackern. Der Mann fühlt sich gründlich enttäuscht

und seufzt: „Es ist traurig, seinen Jugendidealen so wieder begegnen zu müssen!"
Dann aber kommt die Erklärung: er entdeckt Bellinis Namen auf dem Titelblatt! „Es war also eine Halluzination, hervorgerufen durch ein Notenheft! Die betörende Macht der Töne kann jeder an sich selbst erproben, wenn er Gounods ‚Romeo und Julia' auf einer Opernbühne hört, wo die Sängerin gut ihre fünfzig Lenze zählt."
„Faust" erwähnt Strindberg schon 1884 in den „Schweizer Novellen". Der Arzt einer Heilanstalt in Lausanne zeigt seinem Patienten, dem deutschen Leutnant, die wunderbare Welt des Genfer Sees, in der diese Oper entstanden sei: „Hier unten, tausend Fuß unter Ihren Füßen, dichtete Gounod seinen ‚Faust'! Sehen Sie nicht, wo er seine Eingebung zur Walpurgisnacht gefunden hat? Dort in den Abgründen der Savoyer Alpen!"
Als sich Strindbergs Geschmack verfeinerte, scheint diese Begeisterung für Gounod indessen zum Teil zu erlöschen, wenigstens was „Faust" betrifft. In seinem Aufsatz über Goethes „Faust" (Dramaturgie, 1908) erklärt Strindberg nämlich, der erste Teil „sei durch Gounods Oper so bekannt und gemein gemacht worden, daß er nicht mehr ins Theater lockt: man weiß ja alles vorher."

Die Phantasie als musikalische Form

Von Hugo Herrmann

Die Phantasie, ein verführerisches Mittel unseres Geistes, aus dem Unwägbaren heraus zu ahnen, zu formen und zu denken, ist das geistige Erdreich unserer Kunst, aus dem die neuen Formenwelten geboren emporwachsen in fortgesetzter mutterhafter Fruchtbarkeit. Überall ist sie am Werk, Leben und Kunst zu beflügeln, die tötliche Langeweile und Vereinsamung mit ihrer Kraft zu überwinden, zu lebensvollem Wirken und großen Taten zu begeistern. Obwohl sie die Voraussetzung aller künstlerischen Gestaltung ist, nimmt sie in keiner Kunst als Form eine solche Schlüsselstellung ein wie bei der Musik. Die Musik, die jüngste Kunst, war es, welche ihr freien Lauf zu lassen schien, so daß ihr Gebaren zu einer neuartigen Gestalt in ihr wurde. Da erscheint sie nun als Urkraft aller künstlerischen Gestaltung selber in der Form und könnte man meinen, der Musiker hätte nun mit dieser Form die Übergangsstellung zum Gestalten gefunden. Mit der freien Improvisation, aus der sie herauswuchs, hat sie die ursprüngliche Lebendigkeit gemein, sich selbst immer wieder neue Gesetze ihrer Ordnung schaffend.
Haben uns nicht alle großen Komponisten gerade mit ihren Phantasien, so auch Bach, Mozart, Beethoven u. a., die Bedeutung dieser Form nachgewiesen? Man könnte meinen, die Übung in dieser Form sei die beste Brücke vom Improvisieren zum Komponieren. Aber gerade diese Form hat die höchsten Ansprüche an die Meister gestellt, weil ihre unerhörte Freiheit eine strenge Disziplin heiliger Ordnung im Schaffenden fordert. Größere Freiheiten können aber nur einem größeren Meister gestattet sein und die Freiheit kann nur wahrhaft wachsen, gemessen am Grade höherer Einsicht göttlicher Ordnung, die das Genie hat. Die liberalistische Auffassung einer vergangenen Musikerziehung hat diese Tatsache nicht erkennen wollen und ließ den Schüler schon über die Phantasieform als Brücke in das Reich der musikalischen Form hineingleiten und erniedrigte so die Krone aller Leistung zum stümperhaften Anfang und glaubte auch, die Musikdeutung und das musikalische Erlebnis von dieser Seite aus fassen zu können, was zu dem bekannten künstlerischen Größenwahn in der Jugend führte, der in der praktischen Leistung dann versagen mußte. Auf der einen Seite sehen wir die strengen und trockenen Pedanten und unbeliebten Schulmeister und auf der anderen Seite solche, die die Grenzen zwischen Improvisieren und Komponieren in Unordnung und Unklarheit freiheitstrunken verwischten. Anstatt man als Erzieher den wahrhaft goldenen Mittelweg gegangen wäre, denn der kann ja in der Pädagogik allein fruchtbringend sein, bekämpften sich zwei Extreme ohne Sinn.
Die Phantasie als musikalische Form bewegt sich in jener schöpferischen Höhe, wo alle künstlerische Gestalt wieder von ihrem Ursinn umschlungen zurückkehrt und eins werden will mit dem Mutterboden des Geistes, eben der Phantasie des Menschen. Keine Kunst konnte es wagen, Phantasie selbst so zur Form werden zu lassen, wie es die Musik vermochte. So stieß unsere Kunst in eine neue geistige Schau vor, die anderen Künsten versagt bleiben mußte. Das war auch das Ereignis der letzten zwei Jahrhunderte und wie seltsam: schon begannen die anderen Künste (Dichtung, Malerei) auch diesen Weg zu beschreiten. Es gelang ihnen aber nicht, die Totalität dieser Kunstform in dem Maße zu erreichen, wie der Musik. Wenn nun Beethoven eine — Sonata quasi una fantasia — komponierte, so ist das nicht die Auflösung einer musikalischen Form, sondern eine Höherentwicklung der Form. Das gleiche gilt für die Liedform von Franz Schubert bis Hugo Wolf, oder für die Weiterentwicklung der Opernform durch Richard Wagner. Wie freute ich mich, als ich vor ein paar Jahren im Theater nach einer Probe des Tristan-Werkes von einigen Spielleitern und Kapellmeistern

hören konnte, daß die Form dieses Werkes klassisch wirke, womit sie meinten, daß eine Ordnung daraus vernehmbar sei! Wagners Werk wurde aber doch damals in Wien nach vielen mühsamen Proben als unmöglich und unaufführbar erklärt, nur allein, weil die Aufführungspraxis das Gesetz der neuen Form dieses Werkes nicht begreifen lassen wollte. Die Form der Phantasie läßt also im schöpferischen Musiker einen weiten zukunftsreichen Weg offen, von dem wir noch fruchtbare Vorstöße in geistiges Neuland erwarten dürfen. So eilt die Musik als Verkünderin einer aufbauenden Zeit mit dieser hohen Befähigung den anderen Künsten voraus. Der Musik scheint es zurzeit versagt zu sein, ein führendes Genie zu besitzen, während unter den anderen Künsten sich solche Spitzenleistungen heute schon zeigen, die Ausdruck dieses Jahrhunderts sind. Ich glaube, daß gerade die Musik auch in diesem Jahrhundert einen großen Fortschritt erzielen wird, der aber in der völkischen Erneuerung der Liebhaberbewegung auf breitester Grundlage vorbereitet sein muß, so daß die Bayreuther Idee in einem höheren Sinn zum durchdringenden Erlebnis unseres Volkes wird. Die Musikkunst wird dann im deutschen Menschen eine ungeahnte kulturelle Verwirklichung und Durchdringung seiner Lebensordnung bewirken und alles bisher romantisch Symbolhafte zu einer realen Totalität verkörpern. Die Phantasieform liegt auf einer höheren Ebene der künstlerischen Schau, wo die Freiheit in der Vernunft einer Einordnung in die große göttliche Ordnung begründet ist. So führt die Kunst diese Form als Ordnerin aus dem Geist zurück in das Leben des Volkes als brauchbaren Bestand seiner Lebensform. Das Geheimnisvolle, Ferne, Unbestimmte und Unnahbare wird ihr genommen: sie wird zum Tempel, in dem die Götter wandeln und diese Welt verherrlichen und verschönen.

Im Vordergrund der Entwicklung steht die Musikerziehung auf völkischer Grundlage, die berufen ist, in jene höhere Disziplin hinaufzuführen. Es muß noch eine gewaltige Kärrnerarbeit geleistet werden und in erster Linie unter den Fachmusikern künstlerische Bescheidenheit und Tüchtigkeit Platz greifen, die wiederum die Grundlagen eines wahrhaften Ethos bilden. Den Weg dahin haben wir bereits eingeschlagen und fühlen uns glücklich im Anfang, vom Geist dieser Idee beseelt zu sein und haben keinen Ehrgeiz, als virtuose Genies zu blenden. Wir leiden und leben als Künstler und Kamerad im Volke und nehmen am Glück dieses großen Aufbruchs teil.

Der Gradmesser der Lebenskraft eines Volkes ist die Stärke einer gehobenen Phantasie. Das deutsche Volk hat noch eine solche gesunde und lebendige Phantasie. Wir brauchen darum keine Angst um die Zukunft seiner Kunst zu haben im Gegensatz zu den Engländern, die entweder phantasielos oder phantasieverbildet aus dem Schoße ihres Volkes keine großen Musikkünstler erwarten können und auch seit dem letzten Jahrhundert keine mehr hervorgebracht haben. Weil aber im deutschen Menschen die Phantasie zur neuartigen, tieferdringenden musikalischen Form einmal wurde, ist gerade die Musik eine starke Kraft seiner kulturellen Zukunft und darum die Krone der neuen Kultur des deutschen Volkes.

Betrachtungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper

II. Richard Wagner

Von **Alfred Weidemann**, Berlin

Das Schaffen **Wagners** bedeutet den Höhepunkt, die Erfüllung der Oper und den Beginn des neuzeitlichen Musikdramas. Eine Betrachtung wie die vorliegende wird daher Wagners Kunst in den Mittelpunkt stellen müssen, die Kunst eines Meisters, der auch heute auf der einen Seite als kühner, fruchtbringender Neuerer, auf der anderen dagegen, wenn auch vereinzelt, als Zerstörer und als Mitschuldiger an der gegenwärtigen Lage der Musik angesehen wird.

So ansehnlich Wagner auch als Dichter war: das Wort ist letztlich in seinem Kunstwerk, das die großartigste Synthese von Ton und Wort darstellt, nicht das Primäre, nicht das Beherrschende. Daß es sich so verhält, fühlen nicht nur wir als Hörer, es offenbaren uns dies auch mehrere sehr bemerkenswerte Äußerungen von ihm selbst. Wie sehr das Werk des Meisters als Ganzes jeweils im Grunde bereits vom Anfang seiner Entstehung an musikalisch geartet ist, zeigt seine Mitteilung, daß er stets schon bei Niederschrift der Dichtung von deren musikalischem Duft berauscht sei und daß ihm hierbei schon einzelne wichtige Themen kämen. Besonders aufschlußreich aber ist ein anderer Ausspruch: der Schöpfer der „Meistersinger" erklärte einmal, er habe ursprünglich beabsichtigt, seine späteren Bühnenwerke „ersichtlich gewordene Taten der Musik" zu benennen. Die Dichtung war Wagner hier also gleichsam nur Symbol der primären Musik, gewissermaßen nur erklärend begleitender Natur. Im Einklang hiermit steht seine Erklärung, die Musik habe sich „weder vor noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und

was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen."

Von der Musik des „Tristan" sagte Wagner einst, er habe sich hier einmal musikalisch „ausrasen" wollen, so als wenn er eine Sinfonie schriebe. Und schließlich sei noch ein bei ihm etwas überraschender, ungemein aufschlußreicher Ausspruch angeführt: „Musik bedeutet nicht, sie *ist*." Der Dichterkomponist, dem das innerste Wesen der Musik offenbar war, spricht in all diesen Äußerungen selbst aus, daß er sich zu allererst als Musiker fühlte, daß er seine Bühnenschöpfungen in erster Linie als Werke der Musik empfand. Und dies, obwohl nach der Theorie des Meisters die Musik in seinem Werke nur als *Mittel* zum Zweck, d. h. zum Drama auftreten sollte. Dieser Zweck bleibt dennoch gleichwohl das Drama.

Im Musikdrama kann das Wort der Dichtung sich freier, ungebundener, konventionsloser entfalten als der Text in der älteren Oper. Verlauf und logische Entwicklung der Handlung können dem Wesen des gesprochenen Dramas nahe kommen; so ist auch die Einteilung in Szenen statt des früheren Nummernprinzips ein Schritt auf diesem Wege. Dennoch vermögen auch Text und dramatische Gestaltung des Musikdramas nicht völlig das Opernmäßige zu vermeiden; sie dürfen es, um der Wirkung der Musik willen, auch nicht. So finden wir selbst in Wagners Spätwerken bereits in der Dichtung vorgesehene liedartige Gebilde, ferner Duette, Terzette und Chöre; diese sind dann in der Vertonung häufig nicht frei von opernhaften Wortwiederholungen. Und was die Dichtung des nachwagnerischen, neuzeitlichen Musikdramas betrifft, so lese man den aufschlußreichen Briefwechsel zwischen Richard Strauß und seinem Textdichter Hofmannsthal; er zeigt aufs klarste in der gemeinsamen Arbeit beider an der Gestaltung der Dichtung, ungeachtet mancher Freiheiten derselben gegenüber den Libretti der älteren Oper, die immer wiederkehrende Forderung einer Rücksichtnahme der Dichtung auf die Bedürfnisse der später hinzutretenden Musik. Oper und Musikdrama sind im Grunde nur Abwandlungen ein und desselben Typus. Selbst auf Grund bereits vorhandener Wortdramen geschaffene Musikdramen erhalten durch die Hand des Komponisten notgedrungen opernhafte Formen, mögen diese auch noch so neuartig abgewandelt sein (z. B. das Judenquintett in „Salome").

Oper und Musikdrama sind und bleiben stets eine Schöpfung der Bühne. Das Publikum der Oper wünscht neben der Musik auch eine sein Interesse erregende Handlung. Käme es für die Wirkung einer Oper auf den Wert der Musik allein an, dann müßten so manche musikalisch wertvolle Opernschöpfungen, so „Idomeneo", „Cosi fan tutte", „Euryanthe", „Der Barbier von Bagdad", „Der Widerspenstigen Zähmung" ständig auf dem Spielplan stehen. Wagner kannte die theatralischen Forderungen der Oper, die Erwartungen des Publikums, wie wenige und hat ihnen, künstlerisch begründet, in weitestem Maße Rechnung getragen. Als die Leipziger Theaterleiter August Förster und Angelo Neumann mit Erlaubnis des Meisters den Nibelungenring zum ersten Male außerhalb Bayreuths zur Aufführung brachten, schreibt dieser — um den bemerkenswerten Brief in diesem Zusammenhang mitzuteilen: „Jetzt bitte ich nur, lassen Sie sich die Mühe und Sorgsamkeit nicht verdrießen, diese Aufführungen nicht nur auf ihrer Höhe zu erhalten, sondern — namentlich auch für die ersten beiden Stücke — das hie und da Verfehlte oder Versäumte tüchtig verbessern und nachholen zu lassen. Denn von meiner festen Ansicht gehe ich nicht ab, daß im Theater nur die theatralische Kunst wirkt und zwar einzig durch vortreffliche Darstellungen. Wer hierfür als Dichter oder Musiker den richtigen Stoff bietet, mag einzig gedeihen, *weil schließlich das Publikum doch nur die Darstellung anzieht und fesselt!*"

Wie steht es nun um das Wort bei Wagner? Wir besitzen eine äußerst aufschlußreiche, das Verhältnis von Wort und Ton betreffende Äußerung des Meisters aus seiner späteren Zeit (1871), der grundsätzliche Bedeutung zukommt. Diese Äußerung, die sich in seiner tiefgründigen Beethoven-Schrift findet, dürfte alle, denen sie nicht bekannt ist, zum Teil überraschen; sie lautet: „Durch die Erfahrung, daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte unterlegt werden, erhellt sich . . . . *das Verhalten der Musik zur Dichkunst als ein durchaus illusorisches*, denn es bestätigt sich, daß, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikuliert vernimmt, sondern höchstens das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik anregte. *Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren* ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich unsere großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets von neuem erwogen oder gar versuchten." Der Meister kommt dann zu der wichtigen, sein Verhältnis zur Dichtung, zum Wort grundsätzlich klärenden Definition: „Wir wissen, daß *nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können*; dies vermag allein das *Drama*, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegen-

bild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören."

In den letzten Worten dieser bedeutsamen Kundgebung Wagners offenbart sich der Verehrer Schopenhauers. „Die Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist", sagt der große Philosoph; „die Musik ist ein Abbild des ganzen Willens, wie die Welt es selbst ist." Das Drama aber ist ein Abbild der Erscheinungen des Willens, wie es — außer der Musik — auch die anderen Künste sind. Hieraus ergibt sich klar die Verknüpfung in der Theorie Wagners.

Wir erfahren hier also von Wagner das interessante Bekenntnis einer gerade bei ihm höchst überraschenden Auffassung des Worttonverhältnisses. Die Beziehung der Musik zur Dichtung ist ihm eine durchaus illusorische, eine Vereinigung der beiden Künste bringt nach seiner Meinung stets eine Geringstellung der Dichtkunst mit sich. In seinen Aussprüchen, Briefen und Schriften findet man denn auch kaum ein Wort größerer Anteilnahme für die Liedlyrik. Die Vertonung der seiner dramatischen Sphäre nahen Balladen Loewes ließ Wagner jedoch gelten; er schätzte sie sogar sehr und sang sie selber gern. Sonst aber ist nach seiner soeben mitgeteilten Äußerung nur das dramatische Wort der Bühnenhandlung des Musikdramas einer Vertonung zugänglich.

Wagner macht hier einen Unterschied zwischen dem dichterischen Wort und dem dramatischen Wort, das nur der Handlung, jedoch nicht mehr dem dichterischen Gedanken angehöre. Ist diese Unterscheidung aber in Wirklichkeit stets aufrecht zu erhalten? Gehört Wagners eigenes dramatisches Wort in jedem Moment der Handlung, dem sich vor unseren Augen bewegenden Drama an? Wie steht es da z. B. mit den gerade bei Wagner so häufigen, der Rückschau, der Erinnerung gewidmeten Erzählungen, also völlig epischen Teilen seiner Bühnenwerke? Wir sehen uns hier einer schwer lösbaren Frage gegenüber.

Wagner verkörperte (wie vor und neben ihm in kleinerem Maßstab Lortzing und Cornelius und wie in unseren Tagen zeitweilig Richard Strauß [Guntram, Intermezzo] und Pfitzner [Palestrina]) als Opernschöpfer das Ideal durch die bei ihm vorhandene Personalunion von Dichter und Komponist. Er hob als Dichter den Operntext grundsätzlich auf eine höhere Ebene; wir können mit Recht von Dichtungen Wagners sprechen. Dennoch waren die Meinungen über die Frage, ob Wagner als vollwertiger Dichter anzusehen sei, von jeher geteilt, sowohl in der Kunstwelt wie auch unter Laien. Kurz zusammengefaßt darf wohl gesagt werden: Wagner war in erster Linie Ideendichter. Auch in der Gestaltung der von ihm für seine Bühnenhandlungen gewählten Stoffe vollbrachte er Großes. In dramaturgischen Einzelheiten dagegen sowie in sprachlicher Hinsicht offenbaren sich uns manche Eigenwilligkeiten, manche Schwächen. Immer aber müssen wir uns hierbei vergegenwärtigen, daß auch bei ihm die Verse im Grunde nur Gerüst für die allgewaltige Musik sind.

Die Frage liegt nahe, wie man auf seiten der Wortkunst über Wagner als Dichter urteilte. Wir sind in der glücklichen Lage, über den Dramatiker Wagner das Urteil eines unserer größten dramatischen Dichter zu besitzen, Friedrich Hebbels. Dieser gesteht dem Opernkomponisten durchaus eine für die Zwecke der Musik geschaffene, berechnete Dichtung zu. Als er den Text des „Lohengrin" gelesen und in Wien 1858 den ersten Akt dieser Oper Wagners gehört, schreibt er an die Fürstin Wittgenstein, daß er bezüglich der Textdichtung bei seiner alten Ansicht stehen bleiben müsse und fährt dann fort: „Der Text ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben erst da an, wo er aufhört und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im ganzen, im Gesamtorganismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, daß sie fragen wird; der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Untergang für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte; er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt." Mit wenigen Worten hat Hebbel hier die Verschiedenheit von Wortdrama und Tondrama treffend beleuchtet. Es gibt seinen Ausführungen kaum etwas hinzuzufügen.

Wagner als Musikschöpfer wollte nun nicht nur gleichzeitig auch ein guter Operndichter sein, er gedachte mit seinem „Gesamtkunstwerk", vor allem durch die Mithilfe der Musik, ein neues, höheres, über dem Drama der Dichtung stehendes Drama zu schaffen, das er, etwas herablassend, „rezitierendes Drama" nennt. Wir wissen, daß er ein solches Drama nicht geschaffen hat und daß dessen Schöpfung auch gar nicht möglich ist, so wertvoll, allgemein gesprochen, zeitweilig die Mitwirkung der Musik im Bühnenwerk (von der Oper vor Wagner, die keinen so hohen dramatischen Ehrgeiz besaß, hier einmal abgesehen) auch ist. Diese vom Standpunkt des reinen, eigentlichen Dramas gemachte Feststellung berührt keineswegs den Wert des Wagnerschen Musikdramas als solchen. Daß das Musikdrama das dichterische Drama jemals ersetzen könnte, darüber braucht heute wohl kein Wort mehr gesagt zu werden, ist es doch seiner Natur

nach zu höchster Höhe gesteigerte Oper, in der das Wort, der wichtigste dramatische Ausdrucksfaktor, nur eine zweite Rolle spielt, spielen kann. Der bekannte Schrifttumsforscher Adolf Bartels hebt daher in seiner Geschichte der deutschen Literatur mit Recht hervor, daß die Anschauung, als habe Wagner mit der bisherigen Opernform gebrochen und eine ganz neue Gattung an deren Stelle gesetzt, falsch sei. „Wagners Musikdrama wäre auch dann als der Gipfelpunkt der Entwicklung der Oper anzusehen, wenn es nicht auf den von Gluck aufgestellten Grundsätzen beruhte. Ja, man darf aus dieser Entwicklung nicht einmal die von Wagner bekämpfte große Oper wegdenken; gerade diese hat er, indem er den Mythus als Stoff wählte und das musikalische Element dem dichterisch-dramatischen Zweck unterordnete, zu einem natürlichen Kunstwerk erhoben."

Daß in Wagners Bühnenwerken in weitem Umfang eine wirkliche Durchdringung der Textworte durch die Musik stattfindet und unter Mitwirkung von Gebärde und Bühnenbild ein einheitlicher, harmonischer Gesamteindruck sich ergibt, — auf diese wohl jedem Hörer schon bewußt gewordene Tatsache braucht wohl kaum noch besonders aufmerksam gemacht zu werden. Ein Musterbeispiel hierfür ist der erste Akt der „Walküre", auch hinsichtlich des hier herrschenden harmonischen Verhältnisses von Ton und Wort. In vollendetem gemeinsamen Schaffen der einzelnen Künste ist in diesem Akt das Musik - D r a m a besonders glücklich verwirklicht.

Was nun den soeben erwähnten Anspruch Wagners auf die höchste Form des Dramas durch Schaffung seines musikalischen Bühnenwerkes betrifft, so erklärt der Germanist und Schiller-Biograph Richard Weltrich hierzu: „Das Drama der Dichtkunst ist der Höhepunkt der Dramatik überhaupt, und erst in ihm, nicht im musikalischen Drama vermag das Dramatische sein Wesen ganz zu entfalten oder sich völlig auszuleben."

Auf seiten der Wortkunst ist wohl kaum je so ausführlich über Wagner in seiner Eigenschaft als Dichter gesprochen worden wie von dem soeben zitierten Schrifttumsforscher. Es sollen daher einige weitere seiner wohl unbekannten grundsätzlichen Äußerungen zu dieser Frage mitgeteilt werden.

Zur Bestätigung von bereits früher in diesen Ausführungen Gesagtem mögen zunächst die folgenden Worte des genannten Verfassers dienen: „Nur angeblich halten sich in den Wagnerschen Bühnenwerken Musik und Dichtung das Gleichgewicht, nur scheinbar sind sie gleichberechtigt: die Musik ist in ihnen das qualitativ wie quantitativ Überwiegende, ist die Siegerin." Weiterhin meint Weltrich dann: „Nur Verblendung kann die Wagnerschen Bühnenwerke in e i n e Entwicklungslinie mit dem Drama, dem Drama Shakespeares, Schillers, Kleists und Hebbels stellen, nur Verblendung kann glauben, daß das „Musikdrama" Wagners das aus gesprochenem Dialog und gesungenen lyrischen Chören zusammengesetzte altgriechische Drama erneuert habe. Wagners Kunstlehre beruht, soweit es sich um das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Dichtung handelt, auf einer Verkennung des Wesens und der Wirkungen der Poesie. Das muß zur Wahrung der Würde und der Rechte der Dichtkunst aufs nachdrücklichste gesagt werden ... Im Grunde wollten ja seine Texte keine selbständige Bedeutung; sie wollten für die Musik geschrieben, wollten mit ihr eins sein ..."

Über den Eindruck der Liebesszene im „Tristan" schreibt der Kenner und Forscher der deutschen Dichtung: „Im stetigen Wogen, Fluten und Überschäumen, im wachsenden Schwall und Sturm der Orchestermusik erleidet das W o r t als solches vollen Untergang; Szenerie, Mimik, Musik und ein leidenschaftlicher Gesang, dessen Empfindungsinhalt geahnt wird, bilden die künstlerischen Ausdrucksmittel. Welche Rolle spielt hier die Dichtung als Sprache? So gut wie keine! ... Die Dichtkunst ist das Aschenbrödel."

Von der Oper im allgemeinen aber sagt Weltrich: „Die Oper hat sich längst auf Kosten des Dramas des reineren Kunstwerkes, ungebührlich breit gemacht, und das Größte und Herrlichste der dramatischen Poesie war den Komponisten gerade gut genug, um zu einem miserablen Operntext mißbraucht zu werden." Der Verfasser dachte hier mit Recht wohl besonders an die Gestalten des Faust und der Mignon. Auch „Don Carlos", „Kabale und Liebe", „Wilhelm Tell" u. a. könnten hier genannt werden.

Neben Hebbel hat sich auch ein anderer Meister der Dichtkunst, Gottfried K e l l e r, über das dichterische Schaffen Wagners geäußert. Da seine Ausführungen auch die sprachliche Seite von Wagners Dichtungen berühren, können sie hierin als Ergänzung zu Hebbels Worten gelten. Keller, der in Zürich die persönliche Bekanntschaft Wagners machte, schreibt 1856 an den ihm befreundeten Literarhistoriker Hermann Hettner: „Ich gehe viel mit Richard Wagner um, welcher ein genialer und auch guter Mensch ist. Wenn Sie Gelegenheit finden, seine Nibelungen-Trilogie zu lesen, so tun Sie es doch. Sie werden finden, daß eine gewaltige Poesie urdeutsch, aber von antik-tragischem Geiste geläutert, darin weht. Auf mich wenigstens hat es diesen Eindruck gemacht." In einem anderen Briefe Kellers, an Ludmilla Assing, die schöngeistige Nichte des Legationsrates Varnhagen von Ense in Berlin gerichtet, heißt es: „Wagners neues

Opernbuch, die Nibelungen-Trilogie, ist eine glut- und blütenvolle Dichtung an sich schon und hat einen viel tieferen Eindruck auf mich gemacht als alle anderen poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen." Doch vier Jahre später, 1860, schreibt der Züricher Dichter in seinem Aufsatz „Am Mythenstein", in dem er dem Wagnerschen Musikdrama den eigenen Plan eines großzügigen, volkstümlichen dramatischen Kunstwerkes entgegenstellt, über Wagner: „Richard Wagner hat den Versuch gemacht, eine Poesie zu seinen Zwecken selbst zu schaffen, allein ohne aus der Schrulle der zerhackten Verschen herauszukommen. Seine Sprache ist in ihrem archaistischen Getändel nicht geeignet, das Bewußtsein der Gegenwart oder gar der Zukunft zu umkleiden, sondern sie gehört der Vergangenheit an." Kellers Kritik richtet sich ausschließlich gegen die Sprache Wagners, während er die geniale Bewältigung des umfangreichen Stoffes und den dramatischen Aufbau im „Ring" und im „Tristan" willig anerkannte. Der Dichter läßt jedoch keine eigens für die musikalische Komposition geschaffene Poesie gelten, im Gegensatz zu Hebbel, wie wir sahen. Für die von ihm in dem genannten Aufsatz weiterhin für sein Schweizer Vaterland vorgeschlagenen weltlichen Oratorien fordert Keller einen Dichter, der durch die Zucht der Musik wieder eine reine, rhythmisch klingende Sprache finden müsse, ohne in Gehaltlosigkeit zu verfallen und „sein Gedicht für die Lektüre wertlos zu machen".

Wenn die Bühnendichtungen Wagners trotz vielen Schönheiten im Wortausdruck und trotz ihres oft dramatisch wirkungsvollen Aufbaus häufig nicht als vollwertige Dramen angesehen wurden und angesehen werden, so darf man nie übersehen, daß diese ebenso wie die der früheren Opern eigens für die Musik geschriebenen Bühnentexte absichtlich nicht alles in ihren Worten sagten, sondern auf die Vertonung, auf die Ergänzung durch die Musik hin geschaffen wurden, welche die beim Lesen fühlbaren Lücken ausfüllt und dem Ganzen erst die volle Rundung und Klarheit gibt. Die von Wagner absichtlich für die Dichtung des „Ring" gewählten, von Keller beanstandeten kurzen Verse sind für die Vertonung sehr günstig, da die Musik die Worte bekanntlich erheblich ausdehnt. Auch die breitere Ausführung eines Gedankens, die gesteigerte Wortpathetik, wie sich diese in Wagners Texten häufig finden, sind nichts anderes als das dichterische Abbild der primären, in ihren Hauptzügen wohl oft gleichzeitig mit der dichterischen Konzeption entstandenen, in der schöpferischen Vision eingegebenen, erfühlten Musik.

Wie sehr Wagners Bühnendichtung in ihrer Gestaltung von vornherein auf die Vervollständigung durch die Schwesterkunst rechnet, spricht der Meister selbst einmal seinem Freunde Röckel gegenüber in einem Briefe über die Nibelungen-Dichtung aus: „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen."

Wenn in neuerer Zeit auf dichterischer Seite zuweilen gesagt worden ist, das dramatische Wort Wagners sei durchaus nur untermalender und stützender Art (formal auch die unendliche Melodie stützend), so ist dies also nicht unzutreffend. Von höherer Warte betrachtet, ist dieses Wort im Grunde ein die Töne deutendes, denn das eigentliche Drama stellt nach des Meisters eigenem bereits mitgeteilten Ausdruck die Musik in ihren Verflechtungen, in ihren Kämpfen dar, in ihren „ersichtlich gewordenen Taten".

Die Oper hat zuweilen Momente und Szenen von einer Eindruckskraft, der im Bereiche des Schauspiels kaum etwas an die Seite gestellt werden kann. Man erinnere sich an den Auftritt des steinernen Gastes im „Don Juan", den Wagner als den „großartigsten Moment der gesamten Opernwelt" bezeichnete, an die Ankunft Lohengrins (im ersten Akt der Oper), an das „Wunderreich der Nacht" während des Gesanges Brangänes in der Liebesszene von „Tristan und Isolde" und an die Festwiese der „Meistersinger".

Das Musikdrama zeigt dem gesprochenen Drama gegenüber nicht nur Andersartigkeit, sondern ebenso zeitweilig Überlegenheit. Zunächst ein Beispiel für erstere: Wenn im ersten Akte des „Lohengrin" der Held bald nach seinem Erscheinen, nachdem inzwischen nur die Begrüßung und die Warnung an Elsa mit deren darauf folgender Erklärung vorangegangen war, Elsa mit den Worten „Elsa, ich liebe dich!" an seine Brust zieht, so ergreift uns dieser Moment in der Aufführung der Oper immer wieder — im gesprochenen Drama wäre er unmöglich, er würde unfreiwillig komisch wirken. Wir befinden uns hier, wie so oft in der Oper, in der Welt der Wunder, des Märchens; Die Musik läßt sie uns möglich erscheinen; sie hat die Macht, alles zu verklären und glaubhaft erscheinen zu lassen. Die im Schauspiel unerläßliche Motivierung der Gefühle und Handlungen ist in der Oper, im Musikdrama bei weitem nicht in diesem Maße erforderlich. Der Hörer, dem Zauber der Musik hingegeben, empfindet ihren Mangel häufig gar nicht. Selbst bei Wagner, so etwa, neben „Lohengrin", in „Tristan" und „Götterdämmerung", gibt es in dieser Beziehung manches, über das uns nur die Gewalt der Musik hinwegzutäuschen vermag, die unser kritisches Vermögen gegenüber dem Text-, genauer: Handlungsinhalt schwächt. All dies sowie auch manche sprachlichen Härten und Gewaltsamkeiten werden in Wagners Musikdramen durch die Macht der Gesangsmelodie und die charakterisierende und deutende Kunst des Orchesters ausgeglichen, das bekanntlich ge-

rade dieser Meister, besonders durch die Sprache seiner Motive, zu höchster Ausdruckskraft gesteigert hat[1]).
Das Orchester Wagners vermag Ungesagtes und Unsagbares auszusprechen, Verborgenes zu enthüllen. Daß hierbei die Harmonik öfter eine große Rolle spielt, ist jedem, der Wagners Werke kennt, wohl vertraut. Die Harmonik ist ein wesentliches Ausdrucksmittel in der musikalischen Darstellung der Gefühle. Es ist auch bekannt, daß so manche bedeutsamen Motive Wagners nicht melodischer Art, sondern rein harmonischer Natur sind. Über die Wichtigkeit der Harmonie in der Gefühlssprache der Musik sagt der Meister einmal: „Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalt der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühl etwas unbestimmt ließe."
In den geheimnisvollen Wirkungen der Zusammenklänge, besonders in der harmonischen Modulation, der Veränderung der herrschenden Tonart, besitzt die Musik ein wunderbares, sensitives Mittel, seelische Schwingungen, so etwa einen Wechsel der Stimmung wiederzugeben. Erinnern wir uns daran, von welch sprechender, eindringlicher Kraft im Verein mit der Gebärde zuweilen schon ein einziger Akkord im musikalischen Bühnenwerk sein kann. Welche Ausdrucksmöglichkeit bietet, wie jeder weiß, bereits eine bloße Wendung der Melodie von Dur nach Moll und umgekehrt! Auch bei den Opernmeistern vor Wagner findet sich bekanntlich schon manche derartige Wirkung der Harmonie. Wenn die Musik den Zugang zum Metaphysischen hat, wenn es ihr gegeben ist, in uns den Eindruck des Übersinnlichen zu erwecken (bei Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Bruckner), so ist diese Kraft der geheimnisvollen Wirkung der Harmonie zuzuschreiben.
Einige Beispiele mögen die Fähigkeit der Musik, nicht ausgesprochene Gefühle, geheime Zusammenhänge zu offenbaren, zeigen und damit die zeitweilige Überlegenheit des musikalischen über das gesprochene Drama. Als im ersten Akte der „Götterdämmerung" Siegfried am Gibichungenhofe erscheint, ruft Hagen ihm „Heil Siegfried, teurer Held!" zur Begrüßung zu, den Worten nach aufrichtig und unbefangen. Die Töne aber, auf die er diese Worte singt und die das Orchester bekräftigt, stellen die Melodie des Fluchmotivs dar und sagen uns in ihrer Verbindung mit dem szenischen Moment schon jetzt, welches Schicksal Siegfried hier an Gunthers Hof erwartet. Auch in der älteren Oper finden wir diese deutende und enthüllende Kraft des Orchesters bereits gelegentlich angewandt. So z. B. im „Freischütz", wo das Orchester in der Wolfsschluchtszene die Gedanken des zögernden Max malt: durch Zitieren des Chors der Max verspottenden Bauern aus dem ersten Akt. In Siegmunds Erzählung (Walküre I) sagt uns nach den Worten „Den Vater fand ich nicht" das Orchester mit dem Erklingen des feierlichen Walhall-Themas, wer der Vater des Helden, wer der geheimnisvolle Wolfe ist.
Wenn auf Grund der deutenden und enthüllenden Kunst des neuzeitlichen dramatischen Orchesters auf musikalischer Seite zuweilen das Musikdrama über das gesprochene Drama gestellt wird, so ist es einem objektiven Betrachter bei aller Liebe zur Musik nicht möglich, eine solche Rangordnung anzuerkennen. Hebbel hat hier das schon oben mitgeteilte rechte Wort gesprochen, indem er die Wirkungsbereiche der beiden Kunstgattungen klar gegeneinander abgrenzte. Eine andere namhafte Persönlichkeit, der Philosoph Wilhelm Dilthey, hebt einmal, als er von dem starken Ausdruck der Musik in Verbindung mit der Mimik in der Oper, und zwar in bezug auf Mozart spricht, die hier schon berührte Fähigkeit der Oper hervor, „dasjenige, was das Drama nicht aussprechen kann, den Zusammenhang der Innerlichkeit, nämlich des Temperamentes, des stehenden Habitus, des Gefühlstones einer Person, vermittels der Mimik des Ausdrucks vollständig darzustellen." Auch das damalige dichterische Drama (unserer deutschen Klassiker), sagt Dilthey weiter, suche „das Heraustreten von Wort und Tat aus der Innerlichkeit" zum Ausdruck zu bringen; es zeige sich hierbei, daß das musikalische Drama, durch seinen von der Wirklichkeit losgelösten Stil diese Aufgabe viel reiner" lösen könne. Dennoch kommt Dilthey aber nicht der Gedanke dieses bekannten Vorzuges der Opernmusik hinsichtlich der Gefühlsdarstellung wegen die Oper über das Drama der Dichtung zu stellen.
Sollte es wohl auch tatsächlich möglich sein, die Oper, das Musikdrama über das weiter reichende, umfassendere Wortdrama zu erheben? Kann man geistig, gedanklich so hochragenden Werken, wie es die Meisterdramen unserer großen klassischen Dichter sind, die Gefühlswelt der Oper als überlegen entgegenstellen? (Was die textliche Seite der

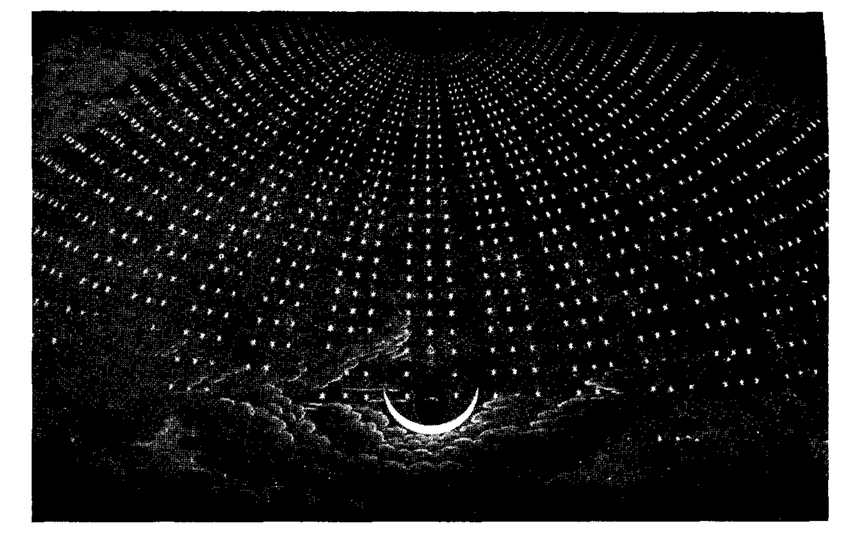
[1]) Der bei einer derartigen, im wesentlichen durch Motive (die dem Ausdruck entsprechend häufig Umwandlungen erfahren) geformten Musik leicht drohenden Gefahr eines mosaikartigen Eindrucks ist Wagner meist entgangen. Er weiß in einer stark motivisch gearteten Szene nicht nur die einzelnen Motive und Themen mit größter Kunst aufs engste miteinander zu verknüpfen und sie mit selbständigen, oft weitgespannten Gesangsmelodien zu überwölben, er versteht einer solchen Szene im allgemeinen auch einen einheitlichen Zug zu geben, eine einheitliche Gesamtstimmung, so z. B. in der düster drohenden Nornenszene und in der sonnig hellen, von hinreißendem Schwung beseelten Abschiedsszene Siegfrieds und Brünnhildes (Götterdämmerung).

letzteren betrifft, so weiß wohl jeder: so triviale und nichtssagende Phrasen, so schlechte und abgebrauchte Reime wie wir sie in manchen Opernbüchern finden, wären in einem gesprochenen Bühnenwerk höherer Gattung unmöglich.) Es wird auf musikalischer Seite öfter auf die oben erwähnte Fähigkeit der dramatischen Musik, ein Gefühl zuweilen durch die Harmonie, und zwar schon durch einen einzigen Akkord unmittelbar wiederzugeben, hingewiesen. Vermag aber z. B. nicht ebenso auch die Dichtung oft mit e i n e m Worte oder nur wenigen sehr viel zu sagen und ein Gefühl vollkommen auszudrücken? Die Sprache wäre wahrlich arm, sollte ihr dies nicht möglich sein. Es sind aber nicht immer nur die Worte allein — sie sprechen ein Gefühl im Gegensatz zum unmittelbaren Ausdruck der Musik meist auf dem Wege über die Vorstellung aus —, sondern auch ihr Klang, der uns so unendlich viel sagen kann, im täglichen Dasein wie auf der Bühne. Welcher Abstufungen aber der Klang für den seelischen Ausdruck fähig ist, weiß wohl jeder. Es dürfte jedoch nicht unnötig sein, in diesem ganzen Zusammenhang an diese Eigenschaften des Wortes zu erinnern. Richard Wagner z. B. erklärt in einer seiner Schriften einmal, die Macht der Musik sei so unvergleichlich, daß „sogar der talentloseste (!) Sänger“ eine „dramatische Wirkung“ hervorbringe, welche dem „gewiegtesten Künstler des rezitierenden Schauspiels unerreichbar bleiben“ müsse. Dieser interessante Ausspruch offenbart Wagners Verhältnis zum reinen dichterischen Wort mit größter Deutlichkeit. Der bereits mehrfach zitierte Schrifttumsforscher Weltrich erklärt hierzu, durch der berühmten Tragödin Charlotte Wolter Darstellung der Lady Macbeth eine dramatische Wirkung erfahren zu haben, gegen welche nahezu alles, was in Wagners Werken Dramatisches sei, „wie Spielzeug“ erschiene.

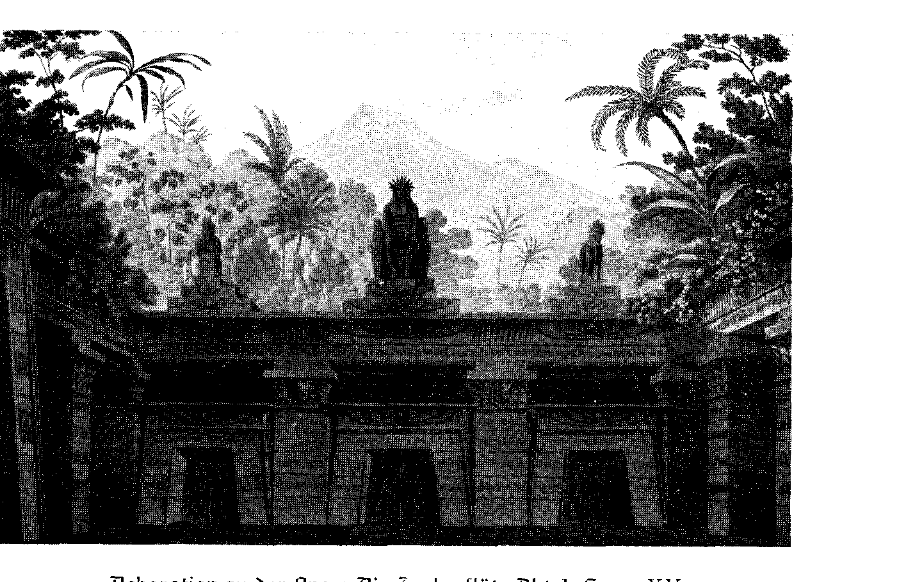
Es scheint manchmal zu leicht übersehen zu werden, daß zwischen den beiden benachbarten Kunstgattungen S c h a u s p i e l u n d O p e r ein b e t r ä c h t l i c h e r W e s e n s u n t e r s c h i e d besteht. Das Reich der Oper wird in erster Linie stets das Gefühlshafte bleiben, während das Gedankliche die Welt des Schauspiels ist. Die Forderungen des gesprochenen Dramas sind zum Teil anderer Natur als die Bedingungen, unter denen Oper und Musikdrama zu ihrer Wirkung gelangen. So muß die Textdichtung einer Oper knapp geformt, in großen, klaren Linien gehalten, gleichsam einfacher, primitiver als im Schauspiel, also bereits so angelegt sein, daß sie der Entfaltung, den Wirkungsmöglichkeiten der Musik, dem gefühlsmäßig Gearteten also, in weitgehendem Maße entgegenkommt. Auch Wagner hat dies, von einigen Ausnahmen abgesehen, wohl beachtet. Das rein Gedankliche, also nicht Gefühls- und Stimmungshaltige dagegen entzieht sich im allgemeinen einer wirklichen, einer durchdringenden Vertonung; die Musik erhält hier leicht den Eindruck des Überflüssigen, des Nebenherlaufens. Welcher einsichtige Komponist könnte daher wohl glauben, das Dialektische bei Schiller und Hebbel, das Hintergründige so manchen Wortes, so mancher Szene etwa in „Faust“ oder „Wallenstein“ entsprechend, vollkommen durch die Musik ausdrücken zu können? Wer würde annehmen wollen, den Inhalt einer solchen Dichtung ebenso stark oder noch eindringlicher durch seine Töne sagen zu können? Musik zu einer schon in sich vollkommenen Schöpfung, reiner Dichtung muß stets ein Pleonasmus, eine mehr oder weniger entbehrliche Zutat bleiben. Eine Ausnahme hiervon bildet nur die nicht opernhaft gedachte, zurückhaltende Art, in der z. B. Beethoven bei seiner Musik zu Goethes „Egmont“ verfahren ist. Es ist das Gefühlsmäßige und Stimmungshafte der Bühnendichtung, das in seiner Musik so meisterhaft zum Ausdruck kommt.

In einem steht das M u s i k d r a m a dem wirklichen Drama, dem „W o r t d r a m a“, unbedingt nach: in der allgemeinen Klarheit des Ausdrucks; zu dieser gehört auch die Verständlichkeit des Wortes während der Aufführung. Einer Auffassung, welche die Oper, das Musikdrama über das gesprochene Bühnenwerk, über das Schauspiel stellen möchte, kann von vornherein entgegengehalten werden, daß der erste Ausdrucksfaktor eines dramatischen Werkes, das Wort, in der Aufführung einer Oper doch gar nicht einmal voll zur Geltung kommt! Nicht zuletzt der Unverständlichkeit der Worte wegen erscheint die Oper als ein problematisches Kunstwerk. Immer wieder verwandelt sie sich infolge der Unverständlichkeit der gesungenen Worte streckenlang in eine bloße Pantomime. Das dürfen wir doch nie vergessen. Dies hervorzuheben ist gewiß keine rationalistische Pedanterie. Unverständlichkeit schafft Unklarheit. Unklarheit aber fördert hier Oberflächlichkeit. Unverständlichkeit des Wortes in der Oper bedeutet eine Gefahr auch für deren Musik, wie Wagner mehrfach , und zwar recht drastisch hervorhebt. Er macht denn auch Dirigenten und Sänger immer wieder eindringlich auf die Wichtigkeit der W o r t v e r s t ä n d l i c h k e i t aufmerksam. Sein tiefer gelegtes Orchester im Festspielhaus dient in erster Hinsicht diesem Zweck. Das der dramatischen Handlung dienende gesungene Wort der Oper, das bei Wagner ebenso wie das Orchester an den „Taten der Musik“, an der unendlichen Melodie teilnimmt, muß während der Aufführung vom Hörer vernommen und verstanden werden können, zum wenigsten hat diese Forderung für die Solisten zu gelten. Jeder Opernhörer weiß, daß die Erfüllung dieser Forderung leider sehr häufig eine Illusion ist, nicht nur bei der Aufführung der Musikdramen Wagners, sondern auch bei derjenigen der älteren Opern. Drei Faktoren sind es, die dieses Übel hinsichtlich des Wortes herbeiführen.

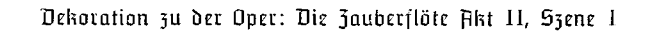
Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene I



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene VI



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene XV



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene I

Bühnenbilder zur „Zauberflöte" von C. F. Schinkel



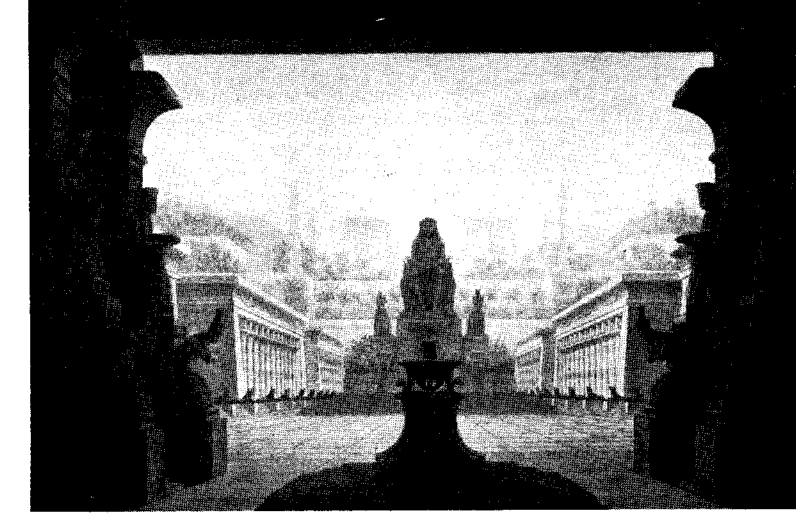
Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene VII



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene XX



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene XXVIII



Dekoration zu der Schlußszene der Oper Die Zauberflöte

Bühnenbilder zur „Zauberflöte" von C. F. Schinkel

Aus C. F. Schinkel: „Sammlung von Theaterdekorationen", Berlin 1823

Eine grundlegende Schwierigkeit für die Aufnahme des Opernwortes durch den Hörer ergibt sich zunächst aus folgendem: Indem die Musik das Wort in Gesang verwandelt, schwächt sie seine begriffliche, anschauliche Kraft. Die auf unser Gefühl eindringenden Töne lenken uns von dem Erfassen des Wortinhaltes ab. Weiterhin kommt als die Verständlichkeit des Wortes erschwerendes Moment das den Sänger häufig übertönende Orchester hinzu; die Worte sind infolge dieses Umstandes zuweilen nicht einmal rein akustisch vernehmbar. Schließlich aber ist es, worauf auch schon zuweilen hingewiesen wurde, infolge bekannter physiolog-psychologischer Gesetze gar nicht möglich, mehrere geistige Tätigkeiten gleichzeitig mit derselben Intensität auszuüben, also aufmerksam der Musik (Gesang und Orchester) zuzuhören und zu gleicher Zeit ebenso genau den Worten zu folgen und ihren Inhalt, besonders wenn dieser rein gedanklicher Art ist, zu erfassen. Dies ist unmöglich, denn das eine hebt das andere zum Teil auf. Nicht ohne Grund haben die Operntexte früherer Zeit alles rein Gedankliche in den Musiknummern möglichst vermieden und es dem Rezitativ oder dem gesprochenen Dialog zugewiesen.

Der Hörer einer Opernaufführung sucht, wenn auch nicht in jedem Moment, so doch zumeist, unwillkürlich und selbstverständlich Wort und Klang miteinander in Beziehung zu setzen. Dies wird jedoch vereitelt, wenn das Orchester die Gesangsstimme übertönt. In lyrisch gearteten Momenten, bei völlig klarer Situation der Handlung mag dies häufig nicht allzusehr ins Gewicht fallen; hier wird der Hörer auch meist weniger auf die Worte zu achten suchen und sich mehr dem Genuß der Musik hingeben. Anders jedoch verhält es sich, wenn es sich um besonders charakteristische, durch ihre Eigenart markante Takte handelt. Wenn hier die aufklärenden Worte unhörbar bleiben, ein Zusammenhang der Musik mit dem dazugehörigen Text nicht hergestellt werden kann, so ist der Hörer angesichts der häufigen Unbestimmtheit, Mehrdeutigkeit der Musik hilflos, der Ausdruck der Töne muß ihm unverständlich bleiben, sofern ihm nicht die Szene, die Gebärde des Darstellers zu Hilfe kommt. Es tritt weiterhin, besonders in der neueren Oper, im Musikdrama, noch die Forderung hinzu, daß auch die Klänge des die gesungenen Worte begleitenden, oft motivisch gearteten Orchesters, die deutende Sprache der Motive vom Hörer gleichzeitig mit aufgenommen werden, eine Forderung. Die — einigermaßen — nur dann erfüllbar ist, wenn beide, Gesang und Orchester, in größter Klarheit erklingen und in ihrer Tonstärke aufeinander abgestimmt sind, darf doch nicht vergessen werden, daß der Opernbesucher obendrein auch noch dem Gang der Handlung folgen soll. Alles in allem: es muß für den Hörer jedenfalls die Möglichkeit bestehen, die Worte (der Solisten) akustisch zu vernehmen, damit er, von den Reizen der Musik gefesselt und daher gehindert, dem Text seine ungeteilte Aufmerksamkeit zu schenken, ihn gleichsam halb unbewußt, in seinem Wesentlichen aufnehmen kann. Diese Art der Textaufnahme dürfte auch die häufigste sein.

Daß die so bedeutsame Frage der Wortverständlichkeit, zu der natürlich auch die klare, deutliche Aussprache des Sängers gehört, in der Praxis meistens gleichgültig ignoriert wird, auch bei Wagner (!) — rühmliche Ausnahmen sind dankbar anzuerkennen —, kann nur mit Staunen erfüllen. Nur selten finden wir das rechte Kräfteverhältnis zwischen Gesang und Orchester erreicht, einigermaßen verwirklicht.

Schon E. Th. Hoffmann, der Dichter und Opernschöpfer, hat sich übrigens mit dem Problem befaßt. So schreibt er einmal, der Operndichter müsse „ganz vorzüglich bemüht sein, die Szenen so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers" entwickele. „Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können." Hoffmann gibt also hiermit zu, daß das Wort im allgemeinen unverständlich bleibt, und rät zu einem Kompromiß, genauer: zu einer dichterischen Gestaltung, die das Wort fast entbehrlich macht.

Ein halbes Jahrhundert später erklärt Nietzsche in frühen (!) Aufzeichnungen („Über Musik und Wort") aus der Zeit der „Geburt der Tragödie" (1871), die wohl ursprünglich für diese Schrift bestimmt waren, daß wir „durch die Musik für Bild und Wort völlig depotenziert" würden. „Nur für den Mitsingenden gibt es eine Lyrik, gibt es Vokalmusik: der Zuhörer steht ihr gegenüber als einer absoluten Musik. Nun aber beginnt die Oper, nach den deutlichsten Zeugnissen, mit der Forderung des Zuhörers, das Wort zu verstehen. Wie? Das Wort soll verstanden werden?" — Ohne den Text zu verstehen, müsse der Hörer, erklärt der Philosoph dann später einmal, die Worte aus der Musik „ahnen".

Für Wagner, auf den die obigen Ausführungen Nietzsches deuten, ergibt sich das folgende merkwürdige Bild: Der Dichter Wagner ist bemüht, sein Drama zur Geltung zu bringen, der Komponist aber, obwohl ihm als gleichzeitigem Dichter die Gewalt, die Übermacht der Musik bekannt ist,

vernichtet mit der Fülle seiner Töne in weitem Maße das eigene Wort. Der Meister ist daher wiederum genötigt, seine Musik zu dämpfen, um das Wort hörbar werden zu lassen (im Festspielhaus und bei den von ihm beaufsichtigten ersten Aufführungen des Nibelungenrings 1881 in Berlin).

Wagner ist der Schöpfer der von ihm so benannten „unendlichen Melodie". Indem er den Musikstück-Charakter der damaligen Oper durch Beseitigung des Nummern-Prinzips aufhob, schuf er eine engere Verbindung der Musik mit dem Dichterisch-Dramatischen. Diese geschah in seinen nach dem „Lohengrin" geschriebenen Werken fernerhin durch den fortlaufenden Fluß des zu größter Bedeutung erhobenen sinfonischen Orchesters, das mit seiner Motivik die musikalische Vielheit der früheren Oper durch eine sich jeweils über das ganze Werk erstreckende Einheitlichkeit der Musik ersetzte. Da in den Spätwerken Wagners diesem Orchester häufig die eigentliche, führende Melodie anvertraut ist, wird es der Gesangsstimme möglich, sich enger dem sprachlichen Ausdruck anzuschmiegen. (Daß hierdurch der Gesang zuweilen wie nachträglich in die führende Orchestermelodie hineinkontrapunktiert erscheint, ist nicht zu leugnen.)

Dieser Sprachgesang war das Neue, das Wagner für das gesungene Wort der Oper brachte: eine unmittelbar aus den Worten hervorwachsende Gesangsmelodie, die nicht mehr sich an die Gesetze der symmetrischen tanzartigen Melodik der früheren reinen Instrumentalmusik anlehnte. Siehe Wagners Erklärungen zum „Holländer". Diese neue Gesangsmelodie erreichte in den Meisterwerken Wagners eine enge sprachliche Annäherung an das dichterisch-dramatische Wort, die melodisch („arios") blieb und (mit ganz wenigen, offenbar beabsichtigten Ausnahmen) wie zum bloßen, nackten Rezitativ wurde. Wagner erklärte einmal, er habe in seinen Werken niemals ein Rezitativ geschrieben. Den Ton und Wort eng verschmelzenden Sprachgesang, den Wagner allmählich zu bezwingender Echtheit und Natürlichkeit ausbildete, tritt uns in höchster Vollendung in den Worten seines Hans Sachs entgegen. Hier scheint oft die Sprache unmittelbar zur Melodie geworden zu sein. Daß er auf die sinnvolle musikalische Betonung der Worte die größte Aufmerksamkeit verwandte, ist bekannt; seine Werke sind hierin Muster für alle späteren Vokalkomponisten geworden. Gelegentliche Ausnahmen, auch in den späteren Musikdramen, konnte auch er nicht vermeiden; sie sind in der Natur des Worttonverhältnisses begründet.

So manche Zeitgenossen Wagners konnten sich damals mit seiner vom Hörer zunächst wohl schwer aufzunehmenden unendlichen Melodie nicht befreunden. Der Maler Böcklin erklärte, sie sei wie ein langes Bild, das man zu wenig übersehen könne. Und Wagners Freund Peter Cornelius schreibt einmal, er werde niemals die „uferlose Allmelodie" Wagners in seinen Opern anwenden. Ein anderer namhafter Komponist jener Zeit, wie Cornelius, der Schöpfer einer köstlichen heiteren Oper, Hermann Goetz, hat sich gar in einem Briefe ausführlich zu diesem Thema geäußert. Da seine bemerkenswerten Ausführungen das Verhältnis von Ton und Wort in der Oper berühren, verdienen sie hier mitgeteilt zu werden.

In dem Briefe an ein Mitglied des Mannheimer Theaterkomitees schreibt der Komponist: „Es hat Ihnen wohlgetan, daß ich die geschlossenen, musikalisch architektonischen Formen auch in der dramatischen Musik festzuhalten suche, solange es angeht, während Wagner dieselben als unverträglich mit dem dramatischen Fortgang erklärt und in seinen neuesten Werken seit „Tristan" auch faktisch aufgibt. Lassen Sie mich kurz andeuten, wie ich dazu kam. Zunächst war es wohl inneres Bedürfnis, ich konnte nicht anders; daneben hatte ich aber auch gewisse Anhaltspunkte, daß die Versöhnung des musikalischen und dramatischen Prinzips, und zwar beide in ihrer vollen Reinheit aufgefaßt, immerhin möglich sei. Den ersten Anhaltspunkt gaben mir die Finales der Mozartschen Opern. Dort finden wir eine absolute Kongruenz dramatischer und musikalischer Entwicklung, daß man sich notwendig fragen muß: sollte das nicht für ein ganzes dramatisches Werk ebenso möglich sein? ... Für die Möglichkeit jener Aufgabe fand ich aber noch einen zweiten Anhaltspunkt in den Werken unserer großen dramatischen Dichter. Wagner betont stets den unaufhaltsamen, ununterbrochenen Fortgang der Handlung, dem die Musik sich in jeder Wendung anzuschließen habe, wenn sie wahr sein wolle, und verwirft hauptsächlich darum die geschlossenen musikalischen Formen und den Einschnitt in die Handlungen, der bei dem Abschluß einer solchen allerdings unvermeidlich ist. Demgegenüber fand ich nun sehr bald, daß gerade diese geschlossenen Formen, ja sogar sehr bestimmte Einschnitte und Abschlüsse mitten in der fortschreitenden Handlung sich bei unseren besten dramatischen Dichtern regelmäßig und fast gesetzmäßig vorfinden, ja daß die ganze Anordnung und Einteilung der dramatischen Einheiten (Szenen genannt) mit den musikalischen Verhältnissen große Verwandschaft zeigt. Ich greife ganz willkürlich den zweiten Akt von Schillers „Maria Stuart" heraus. Schärfere Einschnitte als sich dort am Schluß jeder Szene vorfinden, sind kaum denkbar. Das Thema jeder Szene, das Resultat dessen, was in ihr vorgegangen ist, wird am Schluß regelmäßig durch die Hauptpersonen in wenigen Worten zusammengefaßt und so bestimmt abgeschlossen, daß man den Dichter zu hören glaubt: „So, das wäre nun abgemacht! Jetzt

kommt was anderes." Ich habe bei diesen Aktschlüssen stets das rein musikalische Gefühl einer Schlußkadenz auf dem Dreiklang der Haupttonart. Noch deutlicher bringt es oft Shakespeare, wenigstens in seinen früheren Stücken, wenn er gerade für solche Abschlüsse den Reim anwendet.
Ist dies nun undramatisch? Ich finde, daß ich hier auf ein allbekanntes Gesetz gestoßen bin, das nicht bloß der dramatischen Kunst, sondern allen Künsten gemeinsam ist, daß nämlich jedes Kunstwerk, das nach Zeit oder Raum eine größere Ausdehnung in Anspruch nimmt, notwendig eine Gliederung in eine Anzahl deutlich erkennbarer und nach den Gesetzen jeder besonderen Kunst sich entsprechender Teile haben muß. Alle Künste befolgen dieses Gesetz, Skulptur und Malerei ebenso wie Musik und Poesie; weil es aber in der Architektur am auffälligsten ist, deren Grundgesetz in der absoluten Symmetrie wurzelt, so pflegt man in den übrigen Künsten alle auf jenes Gesetz hinweisenden Züge gern als architektonisch zu bezeichnen. Ohne jene architektonischen Beziehungen ist die Musik meinem Gefühl nach keine Musik mehr, und der Umstand, daß die dramatische Poesie ebensowenig jene architektonischen Züge entbehren kann, scheint mir das Bindemittel zu liefern, mittels dessen die beiden Künste nicht bloß äußerlich sich verbinden, sondern organisch miteinander sollten verwachsen können.
Man muß es nur dahin bringen, daß die dramatischen und musikalischen Einheiten sich gegenseitig decken, daß also jede dramatische, für sich abgeschlossene Szene zugleich ein musikalisches Ganzes bildet, und daß auch die Entwicklung derselben in dramatischer sowie musikalischer Beziehung parallel läuft."
Zu diesen Ausführungen Goetz' ist ergänzend zu sagen, daß sich, genau betrachtet, auch Wagners unendliche Melodie aus einzelnen endlichen Teilen zusammensetzt. Doch ist in diesen Abschnitten bei den Schlußkadenzen des Gesanges die beruhigende Schlußwirkung nicht nur sehr häufig — im „Tristan" meistens — durch Trugschlüsse des Orchesters aufgehoben (erst die Harmonie des Tonika-Dreiklangs gibt ja das vollkommene Schlußgefühl), auch die reinen Dreiklangsschlüsse des Orchesters sind weiterführende Kettenschlüsse, die keine abschließende, trennende Pause bringen. Diese Form beginnt, wenn auch zunächst noch gemäßigt, bereits im „Holländer". Die fortlaufende unendliche Melodie verdankt ihre Anwendung durch Wagner zweifellos auch der Absicht, den Hörer in der künstlerischen Stimmung zu halten und nicht durch Abbrechen, Pausieren der Musik zu ernüchtern.
Die Opernschöpfer nach Wagner haben die musikdramatischen Errungenschaften des Meisters in ihren Bühnenwerken übernommen; sie sind sämtlich, trotz mancher Stilverschiedenheit im einzelnen, mehr oder weniger der Kunst Wagners verbunden. Noch in jüngster Zeit erklärte v. Klenau, daß auch in seiner neuesten Oper das Wagnersche Musikdrama als Form die Grundlage bilde.
Komponieren, „in Musik setzen", läßt sich schließlich alles, ein jeder Text. So wurden nach Wagner rein dichterische Bühnenwerke, ausgesprochene Wortdramen fast unverändert in Musik gesetzt. Daß es in der Vertonung von Worten jedoch Grenzen gibt, künstlerisch, geschmacklich bedingte Grenzen, schien man eine Zeitlang vergessen zu haben. Man erinnerte sich nicht mehr an Wagner, der als Dichter stets bemüht war, seine Worte möglichst in der Sphäre des Gefühls zu halten, um sie der Vertonung zugänglicher zu machen. Für die musikalische Komposition geeignete Sprechdramen dürften ganz verschwindende Ausnahmen bilden („Die Abreise", Salome"). Die Oper bedarf wohl am besten eines eigens für die Möglichkeiten und Wirkungen der Musik berechneten Textes, will sie die ihr gemäße Aufgabe, will sie die Erwartungen des Hörers voll erfüllen. (Siehe Hebbels oben zitierte Worte, siehe den Briefwechsel zwischen Richard Strauß und seinem Textdichter Hofmannsthal.) —
Zwei große deutsche Philosophen haben sich auch mit der Opernfrage beschäftigt: Schopenhauer und Nietzsche. Ihre besonders bezeichnenden Äußerungen zu dem Thema dürfen hier nicht fehlen. Der bereits zu Beginn dieser Abhandlung zitierte Schopenhauer, der nach einem Ausspruch Wagners das Wesen der Musik so tief wie kein Zweiter erkannt hatte, erklärt:
„Aus dem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat," sagt Schopenhauer, „ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt." Schopenhauer erklärt dann: der Text einer Oper solle nie die untergeordnete Stellung, die Musik in einem analogen Beispiel zu verkörpern, veranlassen, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, was ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit sei. „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, gibt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist."
Weiterhin aber offenbart uns Schopenhauer seine

Auffassung von der Oper in der folgenden kritischen Schilderung: „Die große Oper ist eigentlich kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittels Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedenartiger Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte, während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste für sich allein, den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag.. Statt dessen dringt man während einer so höchst komplizierten Opernmusik zugleich durch das Auge auf den Geist ein, ... wobei noch außerdem die Fabel des Stückes ihn beschäftigt. Durch dies alles wird er abgezogen, zerstreut, betäubt und so am wenigsten für die heilige, geheimnisvolle, innige Sprache der Töne empfänglich gemacht. Also wird, durch dergleichen, dem Erreichen des musikalischen Zweckes gerade entgegen gearbeitet." Schopenhauer erklärt schließlich, daß die Oper durch ihre lange Dauer unsere musikalische Empfänglichkeit immer mehr abstumpfe. Man solle daher suchen, die Oper mehr zu konzentrieren und zusammenzuziehen; ihre längste Dauer solle zwei Stunden nicht überschreiten, die eines Dramas dagegen nicht mehr als drei Stunden. Die zu diesem erforderte Aufmerksamkeit und Geistesanspannung halte länger an, da sie uns „viel weniger angreife als die unausgesetzte Musik, die am Ende zu einer Nervenqual werde".

Wenn wir auch bezüglich der D a u e r einer Opernaufführung jetzt wohl aufnahmefähiger geworden sind, so ist dem Philosophen dennoch in der Forderung einer Verkürzung unbedingt zuzustimmen im Interesse der Hörer wie im Interesse der Kunst. Drei Stunden sollten die Höchstdauer sein; wir besitzen Meisterwerke der Oper, die keine längere Zeit beanspruchen. Der dritte Akt eines vier- oder gar fünfstündigen Wagnerschen Musikdramas trifft uns meist nicht mehr sehr frisch und aufnahmefähig an. Es sind auch in neuerer Zeit schon mehrfach Stimmen für eine kürzere Dauer von Opernwerken lautgeworden.

Und nun eine Äußerung des bereits einmal zitierten N i e t z s c h e, die zweifellos als seine definitive Anschauung von der Oper anzusehen ist. Sie ist ebenfalls in der ursprünglich wohl als Einfügung in die „Geburt der Tragödie" bestimmten längeren Aufzeichnung „Über Musik und Wort", die anscheinend sehr wenig bekannt ist, enthalten. „... Die Musik aber nun gar", sagt der Philosoph, „in den Dienst einer Reihe von Bildern und Begriffen zu stellen, sie als Mittel zum Zweck, zu ihrer Verstärkung und Verdeutlichung, zu verwenden" sei eine „sonderbare Anmaßung, die im Begriff der ‚Oper' gefunden wird ... Was die Oper nach jenem Begriff versucht, ist eine reine Unmöglichkeit. Jener Opernbegriff fordert von der Musik nicht etwa einen Mißbrauch, sondern — eine Unmöglichkeit! Die Musik k a n n ein Mittel werden ... auf ihren rohesten und einfachsten Stufen überwindet sie noch die Dichtung und erniedrigt sie zu ihrem Widerschein. Die Oper als Kunstgattung nach jenem Begriff ist somit nicht sowohl Verwirrung der Musik als eine irrtümliche Vorstellung der Ästhetik."

Zu diesen Worten Nietzsches sei zunächst nochmals hervorgehoben, daß sie nicht erst nach seinem „Abfall" von Wagner, nach dem ihn enttäuschenden Festspielerlebnis von 1876 geschrieben wurden, sondern schon 1871, also in der ersten Zeit der Freundschaft mit Wagner, den er 1868 kennengelernt hatte. Die innerliche Abkehr von dem Künstler Wagner datiert also bereits von weit früher als 1876, wie stets geglaubt wird. Wie die Schwester des Philosophen mitteilt, lehnte sein eigenster Geschmack schon frühzeitig vieles in Wagners Kunst ab, und auch der Meister soll dies empfunden haben. Man muß wissen, daß die „Geburt der Tragödie" ursprünglich nur die Antike behandeln sollte und gar nicht als Verherrlichung der Kunst Wagners gedacht war. Erst später wurde sie, da Nietzsche dem Freunde bei seinem damals noch schwankenden Festspielunternehmen helfen wollte, nach dieser Richtung weiter ausgebaut.

Die Ausführungen Schopenhauers und Nietzsches zeigen uns, daß beide Philosophen darin übereinstimmen, die Oper als ein ausgesprochenes Werk der Musik zu betrachten und der Textdichtung nur eine untergeordnete, nebensächliche Rolle zuzuweisen, als die Musik begleitende erklärende Zutat. Sagt aber Wagner, wenn er seine späteren Bühnenwerke als „ersichtlich gewordene Taten der Musik" bezeichnen will, im Grunde etwas anderes, oder wenn er erklärt: „Musik bedeutet nicht, sie ist"?!

Nach den Äußerungen Schopenhauers zum Thema Oper ist nicht gerade anzunehmen, daß er sein Urteil über das Wort in der Oper, hätte er Wagners spätere Musikdramen gekannt (vollständig konnte er nur die Opern bis zum „Lohengrin" einschließlich kennen), geändert haben würde. Er hatte für Wagners Art nicht viel übrig. Als Schopenhauer die ihm von seinem Verehrer Wagner 1854 übersandte Dichtung des Nibelungen-Rings gelesen hatte, trug er einem gemeinsamen Bekannten auf, Wagner zu danken und ihm zu sagen, er solle die Musik an den Nagel hängen, er habe mehr Genie zum Dichter. „Ich, Schopenhauer, bleibe Mozart und Rossini treu."

Der Verfasser dieser Abhandlung hat das Widmungsexemplar der Nibelungendichtung, das Wagner an Schopenhauer sandte, in Händen gehabt; es befand sich einst in einem Antiquariat zum Verkauf. Die Seiten waren am Rande mit zahllosen Bleistiftglossen Schopenhauers bedeckt.

Bei etwas gewagten neuen Wortbildungen Wagners hatte der Philosoph mehrfach vermerkt: „Er hat keine Ohren, der taube Musikant!" Neben dem Vermerk „Der Vorhang fällt schnell" (nach der Anweisung Wagners, daß Siegmund Sieglinde „mit wütender Glut" an sich zieht) am Schlusse des ersten „Walküre"-Aktes schrieb Schopenhauer: „ Es wird auch höchste Zeit!" ... Es bleibt gewiß immer zu bedauern, daß Wagner, als er sich einst in Frankfurt aufhielt, seine Absicht, den von ihm so verehrten Philosophen aufzusuchen, von einer gewissen Scheu zurückgehalten, nicht ausgeführt hat.

Die nach Wagner geschaffenen Opern geben zu besonderen Erörterungen über unsere Frage keinen Anlaß. Das Verhältnis von Wort und Ton in diesen Opernschöpfungen bringt keine grundsätzlich neuen Ergebnisse. Zu erwähnen wäre etwa der interessante Versuch Richard Strauß' in seinem „Intermezzo", dem Übel des nicht verstandenen, manchmal gar nicht einmal gehörten Wortes durch eine durchsichtige Instrumentierung abzuhelfen und das volle Orchester nur in sinfonischen Zwischenspielen einzusetzen.

Der Komponist und Dirigent Clemens Schmalstich

Von Erich Schütze, Berlin

„Ein reiches Musikerleben." Unter dieser Überschrift würdigte der „Völkische Beobachter" am 8. Oktober 1940 das Schaffen und Wirken von Professor Clemens Schmalstich anläßlich seines 60. Geburtstages. In der Tat kann der noch heute mitten in der Musikarbeit stehende Künstler auf eine Zeit wechselvoller Erlebnisse und vielfältiger Tätigkeit im Dienst seiner Kunst zurückblicken. Fällt der Beginn seines Wirkens doch noch in die Glanztage des Zweiten Reiches und steht er — nach immerwährendem, rastlosem Fortschreiten — nun an einem Platz, dem in Hinblick auf den musikkulturellen Neuaufbau große Bedeutung beigemessen werden muß.

Seine Liebe zur Musik zeigte sich schon in früher Kindheit. In einer Beamtenfamilie herangewachsen (geboren 1880 in Posen), sollte er zunächst Landmesser werden. Ihm selbst schwebte die Offizierslaufbahn vor. Nach kurzer Dienstzeit als Fahnenjunker nahm er dann doch ein Studium an der landwirtschaftlichen Akademie in Bonn auf. Schließlich gab der Vater seiner besonderen Neigung zur Musik Raum. 1902 bezog Schmalstich die Hochschule für Musik in Berlin, um sich zunächst bei Professor Rudorff im Klavierspiel zu vervollkommnen. Ein Jahr später trat er in die Kompositionsmeisterklasse von Humperdinck ein, der ihm in väterlicher Freundschaft alle Förderung zuteil werden ließ. Einige Kompositionen Schmalstichs wurden von der Akademie mit Prämien ausgezeichnet. 1906 wurde er als Kapellmeister an das Neue Schauspielhaus in Berlin berufen. Mit der Schaffung der Ballettmusiken zu den alten Görnerschen Weihnachtsstücken „Schneewittchen" und „Aschenbrödel" und einer Bühnenmusik zu Max Dreyers Schauspiel „Die Hochzeitsfackel" betraut, fand er alsbald Gelegenheit, seinem hochverehrten Meister Humperdinck in eigenen Schöpfungen nachzueifern. Eine umfassende Erfahrung auf den verschiedensten musikalischen Arbeitsgebieten erwarb er sich in der Folgezeit in mancherlei Stellungen: als Korrepetitor an der Königlichen Oper Berlin, als Dirigent des Schupo-Sinfonieorchesters, des Berliner Sinfonieorchesters, des Neuköllner Lehrergesangvereins, des NSLB.-Sinfonieorchesters, als Leiter der Elektrola-Gesellschaft, und endlich — seit 1930 — als Professor und Leiter der Operndirigentenklasse an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Daß er in all den Jahren neben der zeitraubenden Berufsarbeit noch hinreichend Zeit fand, sich als Pianist, Gesangspädagoge und vor allem als fruchtbarer Komponist zu betätigen, spricht für die erstaunliche Schaffenskraft des Künstlers.

Unter den gedruckt vorliegenden Kompositionen bemerken wir eine stattliche Zahl von Liedern mit Klavier- und Orchesterbegleitung. Hervorzuheben sind namentlich zwei Gesänge mit Orchesterbegleitung „Nacht" und „An die Sonne", in deren Gestaltung sich eine starke innere Kraft und ein großzügiger Formungswille offenbart. In den zahlreichen Kinder- und volkstümlichen Liedern bleibt Schmalstich — wie zumeist in seinem gesamten übrigen Schaffen — dem Geist und Stil seines großen Vorbildes Humperdinck treu. Leitendes Prinzip ist ihm das Melodische. Niemals geneigt, mit den „Atonalisten" zusammenzugehen, war er Jahre hindurch den Verdächtigungen und Anwürfen bestimmter Kreise ausgesetzt. Er empfand viel zu deutsch, um an fremdrassiger Art Gefallen zu finden. Daß er sich dabei keineswegs dem musikalischen Fortschritt verschloß, bezeugen u. a. auch seine neuesten Schöpfungen, deren Charakter im wesentlichen durch eine gewählte, reizvolle Harmoniegebung bestimmt wird.

Von den Instrumentalschöpfungen sind neben einer ganzen Reihe von bedeutsamen Filmmusiken hauptsächlich bekannt geworden: eine romantische Sinfonie in A-Dur für großes Orchester (1922 in der Philharmonie uraufgeführt), ein Klavierkonzert cis-moll, fünf Orchestersuiten („Fasching", Deutsche Städtebilder", „Amor und Psyche", „Aus einer kleinen Stadt", „Sinfonische Tanzsuite"), Variationen für zwei Klaviere und eine Serenade G-Dur für Streichorchester. Gerade die letztgenannte Serenade zeigt die nach Formschönheit und klassischer Ausgewogenheit strebende Schaffensart des Komponisten in bestem Licht.
Seinen ersten größeren Erfolg errang Schmalstich mit dem Märchenspiel „Peterchens Mondfahrt" (1913 in der Komischen Oper Berlin uraufgeführt). Es folgten dann 1919 die Operette „Die Tänzerin aus Liebe" (Uraufführung in Bremen mit Carl Clewing in der Hauptrolle) und 1936 die Operette „Wenn die Zarin lächelt" (Deutsches Opernhaus Charlottenburg). Zur Kennzeichnung des Inhalts und der Anlage des letztgenannten Werkes, zu dem sich der Komponist den Text selbst schrieb, seien einige Pressestimmen zur Uraufführung wiedergegeben: „Eine farben- und gegensatzreiche geschichtliche Umwelt, ein spannender Konflikt und menschlich fesselnde Gestalten werden auf die Bühne gebracht. Die Zarin, um deren Lächeln es geht, ist Katharina II. Ihr Feldherr und Liebhaber Potemkin kommt im schwedischen Feldzug mit der schönen schwedischen Spionin „Ingrid" zusammen und verliebt sich in sie bis über die Ohren. Da ihn Ingrid aber abblitzen läßt, schickt er sie als Leibeigene an den Zarenhof. Dort bleibt seine Neigung kein Geheimnis, und nun hört die eifersüchtige Zaritza natürlich auf zu lächeln, will ihn degradieren und vor ein Kriegsgericht stellen. Durch Ingrids weibliche Klugheit wird aber alles zum befriedigenden Ende geführt. Sie selbst bekommt den Baron, der sie längst liebt und drei Akte hindurch als drolliger Dudelsackpfeifer und Ofenheizer ein verliebtes Inkognitodasein führt. Katharina versöhnt sich mit ihrem Potemkin, und der Kapitänleutnant „Fedor" darf sich nun auch zu seiner bisher geheimgehaltenen Ehe mit der munteren kleinen „Tanja" offen bekennen. Eine Fülle weiterer bunter Gestalten belebt die Bühne." — „Clemens Schmalstich hat versucht, einen Beitrag zur Steuerung der Operettennot zu leisten, und sein Bemühen ist von Erfolg gekrönt worden. Mit seiner neuen Operette hat er ein Niveau erklommen, das nur von wenigen Komponisten dieses Genres erreicht wird. Mit seinem Klangsinn, reicher Erfindungsgabe, großer Orchestererfahrung formte er Lieder, Walzer, Märsche, Menuette, baute wirkungsvolle Ensembles und Finale, setzte auch humorvolle Lichter auf, unterstrich den Stimmungscharakter und untermalte oft auch breite Strecken des Dialoges, der frei ist von der üblichen Operettenschablone, und an dem man seine wirkliche Freude hat." — Ersichtlich spielt dieses Werk bereits in das Gebiet der komischen Oper hinüber. Seiner Neigung zur großen Oper, auch ernsten, tragischen Inhalts, folgte Schmalstich denn auch in seinem neuesten, vorläufig noch im Manuskript vorliegenden Werk: „Beatrice". Diese Oper beleuchtet den alten, wiederholt behandelten Stoff in einer neuen fesselnden Art und zeichnet sich durch den frischen, mitreißenden Schwung ihrer Musik aus, die ihre Wirkung nicht verfehlen wird. Auch eine komische Oper „Hochzeitsfackel", die einen weiteren überzeugenden Leistungsbeweis des Komponisten erbringen dürfte, harrt noch der musikalischen Klangerweckung.
Auf Schmalstichs wichtige Mission als Führer des musikalischen Nachwuchses ist bereits hingewiesen worden. Seine Einstudierungen mit der Opernklasse der Berliner Musikhochschule führten jedesmal zu einem schönen Erfolg. Die von ihm geleiteten Aufführungen des „Freischütz" (1936 zu Webers 150. Geburtstag), der „Bohème" (1937), der „Ariadne" (1939) und des „Waffenschmied" (Dezember 1940) bildeten geradezu Höhepunkte in der Musikerziehungsarbeit der Hochschule. Die Fachpresse hob ausdrücklich hervor, daß hier für die zukünftige musikkulturelle Entwicklung sehr wertvolle, fruchtbringende Arbeit geleistet wurde. Kennzeichnend für die Wesensart Schmalstichs ist es, wie er im Rahmen dieser Erziehungsarbeit den seiner Obhut anvertrauten Studierenden als Mensch zu begegnen, mit ihnen zu leben und zu empfinden weiß.
In unermüdlicher, zielbewußter Arbeit dient Clemens Schmalstich seiner Kunst. Er ist davon überzeugt, daß er der Mitwelt künstlerisch noch manches zu geben haben wird, was erhöhte Geltung beanspruchen kann. Schon jetzt aber kann es ihn mit Genugtuung erfüllen, daß sein Schaffen und Wirken von stetigem Erfolg begleitet ist.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Eine Sinfonie von Johann Stamitz (op. 4, Nr. 6 in Es) wird vom Berliner Städtischen Orchester unter Walther Gmeindls Führung so lebendig musiziert, daß sie nicht nur historisches Interesse beanspruchen darf. Der aus Böhmen stammende deutsche Meister Stamitz ist das Haupt der Mann-

heimer Schule gewesen, die den Stil unserer Klassiker in vielem vorgebildet hat. Es ist verdienstvoll, daß ein durchaus bezeichnendes sinfonisches Werk von Stamitz einmal technisch und musikalisch musterhaft aufgenommen worden ist. Als musikgeschichtliches Vorführmaterial wird diese Plattenfolge unentbehrlich sein.

(Grammophon 67 554/56 LM.)

Temperamentvoll und bis ins letzte genau baut Karl Böhm die Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufter Braut" mit dem Sächsischen Staatsorchester auf. Die dynamischen Gegensätze werden in einer für die Schallplatte verblüffenden Weise herausgearbeitet. Akustisch und künstlerisch ist diese Aufnahme gleichermaßen vollkommen.

(Elektrola DB 5552.)

Man bewundert die Gelöstheit, mit der Hans Knappertsbusch den Walzer „Weaner Madl'n" von Ziehrer dirigiert. Die Wiener Philharmoniker sind allerdings auch ein Instrument, das mit spürbarer Anteilnahme diese Musik in ihrer ganzen wienerischen Eigenart erklingen läßt. In dieser Art wünschte man sich recht viele Walzerplatten! (Elektrola EH 1299.)

Der tragfähige, weiche Bariton von Hans Wocke bewährt sich in der berühmten Rossinischen Figaro-Arie und in der Troubadour-Arie „Ihres Auges himmlisch Strahlen". Bei Rossini hindert die deutsche Übersetzung gelegentlich den Fluß des Parlando. Der Gesamteindruck der von Arthur Grüber gut begleiteten Arien bleibt jedoch sehr positiv. (Odeon O—7940.)

Tschaikowskys feierliche Ouvertüre 1812 bildet ein Glanzstück für jedes gute Orchester. Willem Mengelberg und sein Amsterdamer Orchester vollbringen eine Prachtleistung bei der Ausarbeitung der vielen instrumentalen Wirkungen, die in dieser Partitur beschlossen liegen. Es ist erstaunlich, wie monumental die Plattenwiedergabe die großen Steigerungen erfaßt. Die Amsterdamer Bläser begeistern hier von neuem durch Klarheit und Klangfülle. Diese rein instrumentale Aufführung der Ouvertüre — es gibt auch eine Fassung mit Männerchor — muß zu den besten Platten des berühmten Orchesters gezählt werden.

(Telefunken SK 3080/81.)

Eine Plattenfolge, die bereits bei ihrem Erscheinen ein musikgeschichtliches Interesse beanspruchen darf, ist die Aufnahme des Klavierkonzerts in B von Brahms unter Max Fiedlers Leitung. Es muß wohl eine der letzten Taten von Meister Fiedler vor seinem Tode gewesen sein. Als Vorkämpfer für Brahms galt er uns als ein Wahrer der großen Tradition, und seine Deutung wird gerade auf der Platte dokumentarischen Wert behalten. Elly Ney am Flügel lebt in der gesunden Romantik dieses herrlichen Konzertes. Saubere Technik und tiefes Empfinden geben ihrer Wiedergabe eine eigene Note — der Andantesatz bildet in der Versonnenheit des Vortrages einen Gipfel. Mit großer Genauigkeit führt Fiedler die Berliner Philharmoniker und die Solistin. Die Technik unterstützt die künstlerische Leistung bestens.

(Grammophon 67 569/71.)

Zeitgenössische Liedkunst, die von ungewöhnlichen Stimmungswerten erfüllt ist, vermittelt Tiana Lemnitz mit zwei Gesängen von Hugo Rasch, die von Violine und Harfe (Bruno Sänger und Max Saal) begleitet werden. „Der Mond ist aufgegangen" und „Als ich dich kaum gesehn" sind zwei starke Schaffensproben von Rasch und zugleich dankbare Aufgaben für Tiana Lemnitz.

(Elektrola DA 4486.)

Für Flotows Stradella-Arie „Jungfrau Maria" setzt Herbert Ernst Groh den Schmelz seines Tenors so überzeugend ein, daß man an große Vorbilder gemahnt wird. Da ist alles reiner Belcanto, Schöngesang im wahrsten Wortsinne.

(Odeon O—25 114.)

Willy Schneider zeigt sich in der großen Arie „O sancta justitia" aus Zar und Zimmermann als ein charakterisierender Sänger, der es versteht, ohne Beeinträchtigung der Gesangslinie den rein akustischen Eindruck durch humorvolle Vortragsfeinheiten zu beleben. Man möchte von dem beliebten Künstler gern weitere klassische Arien hören. (Grammophon 47 460 H.)

Ein neuer Marsch von Erich Schumann, der Jagdfliegermarsch, setzt die Reihe seiner originellen Schöpfungen sehr glücklich fort. Das Hochschulorchester der Luftwaffe und Leitung von Paul Haase gibt die neuartige Marschpolyphonie sauber wieder. Husadels Marsch „Peronne", ebenfalls einer der schnell volkstümlich gewordenen Märsche der jüngsten Zeit, ergänzt die Platte.

(Elektrola EG 7122.)

Die Toccata in F von Buxtehude spielt Finn Videro auf der Orgel der Schloßkirche in Kopenhagen. Die Orgel kommt den klanglichen Forderungen der Schallplatte seit je entgegen. Die Wiedergabe erfüllt alle Forderungen.

(Elektrola DA 5223.)

Für „Die Stunde des Kindes" hat der Kinderchor Emmi Goedel-Dreising 4 Liedchen in neuen Sätzen gesungen — ein schöner Gedanke, aber selbst der Satz Armin Knabs zu „Häschen in der Grube" wirkt nicht einfach, nicht kindlich genug. Die Aufnahmen sind doch wohl für das früheste Alter bestimmt, und da muß alle „Kunst" noch zurücktreten. (Grammophon 11 469 E.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Verdi-Erstaufführung in Berlin

„Die Jungfrau von Orléans" in der Volksoper.

Wohl die eindringlichste, bestimmt aber die interessanteste Verdi-Ehrung zum 40. Todestag des italienischen Meisters hat die Berliner Volksoper unternommen. Das Kapitel des „unbekannten" Verdi, das insbesondere die jüngere Forschung aufzuklären bemüht ist, ist weit größer, als man gemeinhin annimmt. Vielleicht nicht so sehr im Hinblick auf grundlegend neue Erkenntnisse, als vielmehr auf Ergänzung und Bestätigung der vorhandenen. In diesem Zusammenhang kommt der „Jungfrau von Orléans" für Deutschland besondere Bedeutung zu, insofern, als sie die erste seiner vier Schiller-Opern ist. Entstanden zwischen den „beiden Foscari" und der „Alzira" steht sie am Anfang seiner „Galeerenjahre" und demgemäß im Zeichen schnellster Auftragsarbeit. Gerade deshalb ist es aufschlußreich zu sehen, wie sich der im „Nabucco" zum erstenmal zur nationalen Berühmtheit durchgedrungene Verdi-Stil hier fortsetzt.

Es ist vor allem die bezwingende Kraft der dramatischen Melodie, die dieses Werk prägt. Zweifellos bleibt sie in mancher Hinsicht noch im Konventionellen stecken. Das Schema der Großen Oper bestimmt weitgehend ihre Form, die Stretta-Schlüsse der Arien, der beschleunigte Dreiertakt der Finalensembles und die Hmtata-Begleitung des Orchesters zeigen das deutlich. Trotzdem finden wir auch schon im Instrumentalen die berühmte „Klaue des Löwen". Der Holzbläsersatz der Ouvertüre und die visionäre Stimmungskunst in der Sterbeszene Johannas sind dafür Beispiele. Deutlich empfinden wir neben den Beziehungen zur Vergangenheit, namentlich zu Bellini, die Fäden zu künftigen Werken, insbesondere dem Dreigestirn „Rigoletto", „Troubadour" und „Traviata", aber auch zum späteren Verdi. Darüber hinaus aber zeigen sie die Einheit der musikalischen Charakterisierungskunst Verdis und die gleichsam typenbildende Kraft seiner Melodik, die Johanna und ihren Vater Thibaut mit Gilda und Rigoletto, den heroischen Grundcharakter der Musik dieses Werkes überhaupt mit der des Troubadour und die leidende und sterbende Johanna mit der Violetta verbindet. In den Ensembles erhält diese melodische Dramatik ihre Höhepunkte, namentlich im Krönungsakt und der Todesszene, wobei auch schon der Chor im Sinne der späteren Meisterwerke behandelt ist.

Insgesamt trägt die Musik den Charakter des Werdens, hat jedoch ganz unabhängig von ihrer historischen Einordnung im Schaffen Verdis und des italienischen Opernschaffens des 19. Jahrhunderts überhaupt so viel lebendige Unmittelbarkeit, daß die Wiedererweckung mehr als ein Experiment war. Die Problematik der Oper im Hinblick auf ihre Einreihung in den heutigen Spielplan scheint uns weit mehr im Stoff und in der Handlung zu liegen, die naturgemäß den Bedürfnissen der zeitgenössischen Oper entsprechend umgeformt wurde. Dabei sind auch Besonderheiten der Bühnenpraxis und namentlich auch der Umstände, unter denen Verdi das Werk schuf, zu berücksichtigen. So schrieb er die Titelpartie für Erminia Frezzolini, einen Koloratursopran. Auch von dieser Rolle her ergeben sich Verbindungen zum Troubadour durch die rein opernfachmäßig sehr ähnliche Anlage der Partie der Leonore, die ebenfalls den für Verdi charakteristischen Typ des dramatischen Koloratursoprans verkörpert.

Seinen Text erhielt der 31jährige Meister von Temistocle Solera, der mit bewährter Librettistenhand Schillers psychologisch vertiefte Handlung auf den Generalnenner italienischer Opernwirksamkeit brachte. Erstaunlich bleibt dabei das Geschick, mit dem die Schillersche Personenfülle auf wenige Handlungsträger zurückgeführt wird und auch der sichere Blick für die zu übernehmenden Höhepunkte aus Schillers Werk, nämlich der Krönungsszene und der Verklärung der als Nationalheldin sterbenden Johanna. Andererseits enthält der Text durch mancherlei Eingriffe eine gewisse Primitivität, die uns heute noch weniger eingeht als seinerzeit. Interessant ist die Umformung des Thibaut zum Giacomo bei Verdi-Solera (in der Aufführung der Volksoper erhielt der Vater Johannas wieder den ursprünglichen Namen Thibaut). Aus dem wenig hervortretenden Bauern von Domremy wird ein Fanatiker der Ehre und des Glaubens. Er glaubt seine Tochter vom Teufel besessen und empfindet es in seinem gesteigerten religiösen Wahn als seine Pflicht, sie zur Rettung ihres Seelenheils dem englischen Scheiterhaufen zu überantworten. Daß er dabei auch einen Landesverrat begeht, kommt ihm wohl weniger zum Bewußtsein, um so mehr aber dem Opernbesucher von heute, der den Schwur des alten Franzosen auf die englische Fahne als wenig glücklich empfindet. Gerade diese Szene hat übrigens auch in der seinerzeitigen Pariser Aufführung solche Entrüstung ausgelöst, daß das Werk abgesetzt werden mußte. Es hat ja bekanntlich nur eine kurze Lebensdauer gehabt, denn nach der wenig glücklichen Uraufführung in der Mailänder

Scala am 12. Februar 1845 ist es bald vom italienischen Spielplan verschwunden, wurde jedoch nach 1868 mit der Patti in der Titelpartie in Paris gegeben.
Ein weiterer starker Eingriff Soleras ist die Ausmerzung des Lionel, dessen Figur in König Karl VII. aufgegangen ist. Damit ist der Seelenkonflikt Johannas nach außen hin sehr vereinfacht worden. Im Grunde jedoch bleibt er derselbe, denn auch hier ist es der tragische Widerstreit zwischen Liebe und Sendung, der den dramatischen Konflikt herbeiführt. Der Schluß vollzieht sich im wesentlichen im Schillerschen Sinne. Johanna, durch ein Wunder des Himmels von ihren Ketten befreit, stirbt nach siegreicher Schlacht in den Armen ihres bereuenden Vaters.
Mit der deutschen Erstaufführung dieser Verdioper hat die Volksoper hohe Ehre eingelegt. Die Übersetzung von Erich Orthmann und Hans Hartleb näherte den Text durch eine kluge Wortverdeutschung unserem Empfinden. Orthmanns musikalische Leitung war ebenso wie Hartlebs Spielführung inspiriert, von Begeisterung und Können getragen und vermittelte so denkbar lebensvolle Eindrücke. Die ausgezeichneten Bühnenbilder von Walter Kubbernuß schufen einen wirksamen szenischen Rahmen. Emmy Stoll meisterte die schwierige Partie der Johanna gesanglich und darstellerisch ungemein überzeugend. Der junge Tenor Franz Klarwein fand in den dankbaren Arien des Königs Karl Gelegenheit zur Entfaltung seines schönen Materials. Den Thibaut gab Hermann Abelmann im Vollklang seines lyrischen Baritons und seines packenden dramatischen Spiels. Auch der Chor (Leitung: Ernst Senff) war ein Erfolgsträger der Aufführung, die unter starker Anteilnahme führender Persönlichkeiten und auch der italienischen Presse sehr herzlichen Beifall fand.

Hermann Killer.

Wiederentdeckte Tschaikowsky-Oper erstaufgeführt

„Die Zauberin" in der Berliner Staatsoper.

Die Duplizität der Ereignisse hat uns innerhalb weniger Tage zwei Erstaufführungen unbekannter oder wenig bekannter Meisterwerke gebracht: nach Verdis „Jungfrau von Orléans" eine bis jetzt verschollene Oper Tschaikowskys: „Die Zauberin". Ein glücklicher Fund von Staatskapellmeister Elmendorff spielte der Staatsoper einen Klavierauszug in die Hand, der den Titel „Tscharodeika" („Die Bezaubernde") trug. (Allerdings befindet sich auch in der Pr. Staatsbibliothek ein Klavierauszug der Oper.) Nach einer sorgfältigen Bearbeitung durch Dr. Julius Kapp hat dieses nach der russischen Uraufführung schnell vergessene Werk in der Staatsoper zum erstenmal das Licht einer deutschen Bühne erblickt. Die Vorgeschichte ist durch den Boykott der damaligen Petersburger Gesellschaft bestimmt, die die Kraßheit des Schpasinskyschen Stoffes ablehnte und damit ein Werk zur Vergessenheit verdammte, das wir heute als ein Meisterwerk seines Schöpfers anerkennen.
Als Tschaikowsky seine „Zauberin" schreibt, liegt der große und entscheidende Erfolg des „Eugen Onégin" schon hinter ihm. Mit dem „Mazeppa" hat er rein stofflich und handlungsmäßig die Nachtseiten des russischen Menschen geschildert, und etwas von diesem Realismus, der düster und tragisch gesehenen, der Macht des Schicksals verfallenen Menschlichkeit lebt auch in der „Zauberin". Zwar nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt, die wir heute wohl ebenso als Kolportagedramatik empfinden würden wie das damalige Publikum. Denn wenn zum Schluß die Schankwirtin Nastaßja, eine Carmen von der Wolga, durch das Gift stirbt, das ihr die eifersüchtige Gattin des ihrem Zauber verfallenen Statthalters reicht, wenn der Sohn des Fürsten, dem Nastaßja in reiner Liebe zugetan ist, die Mutter bei der toten Geliebten verflucht, wenn endlich der Statthalter wegen der gemordeten „Zauberin" sich mit seinem Sohn duelliert, ihn erschlägt und nach Erkenntnis der Wahrheit wahnsinnig wird, so ist das eine Häufung von Kraßheiten, die auf der heutigen Opernbühne unmöglich ist. Hier hat die Hand Kapps mit Verständnis und Feingefühl eingegriffen. Nachdem Nastaßja von der Fürstin das Gift erhalten hat, stirbt sie in den Armen ihres Geliebten Jurij. Damit bleibt die Handlung im Rahmen des Möglichen, darüber hinaus aber auch durchaus im Rahmen echter Bühnenwirksamkeit, wenn auch einige Figuren, z. B. der ziemlich unvermittelt aus der Handlung verschwindende Fürst, nicht zu Ende entwickelt sind.
Entschädigt wird der Hörer aber reichlich durch den für Tschaikowsky erstaunlichen Atem dramatischer Leidenschaft, durch prächtige Volksszenen, durch Echtheit der Menschen- und Milieuzeichnung, und gerade hier entfaltet auch der Musiker Tschaikowsky den größten Zauber seiner Kunst. Die Fülle der Einfälle, die diesem begnadeten Tondichter zuströmen, besiegen jeden Ein-

wand, den man etwa hier und da gegen die elegische Melodik und weiche Romantik erheben könnte. Erstaunlich bleibt auch die sangliche Schreibweise des Instrumentalkomponisten Tschaikowsky. Höhepunkte der Oper sind die Volksszenen des 1. Aktes, in denen Volkslied und Tanz in typisch Tschaikowskyscher Prägung den Ton angeben und sowohl im Sologesang als auch im Ensemble und Chor zu oft großartiger Wirkung gesteigert werden. Das in der Opernliteratur einzigartige A-cappella-Dezimet ist solch ein genialer Wurf. Daneben schwingt aber auch die Lyrik als Grundelement von Tschaikowskys Musik in breiten Bögen aus. Andererseits findet der Meister starke dramatische Akzente, die namentlich in den Auseinandersetzungen des Fürsten mit Nastaßja und der Fürstin gipfeln. Nicht ganz wird die musikalische Hochstimmung des 1. Aktes durchgehalten. Im Verlauf des Werkes zeigten sich Nähte und Längen, insgesamt jedoch ist die „Zauberin" eine Schöpfung reifer Meisterschaft, die demgemäß eine ungewöhnlich starke Wirkung auf die Hörer ausübte.

Die Aufführung der Staatsoper kann nur als schlechthin mustergültig bezeichnet werden. Orchester, Spielführung und Bühne bildeten eine Einheit, wie man sie wohl nur an dieser Stätte so vollkommen erleben kann. Die Mittler dieser Eindrücke waren Paul van Kempen, der mit dem Meisterorchester diesen Tschaikowsky mit einer prachtvollen, gleichsam sachlichen Leidenschaft musizierte, Wolf Völker mit einer vorbildlich lebensvollen Spielleitung, Wladimir Nowikow, der russische Bühnenbildspezialist der Staatsoper, der die Pracht des alten Bojarenrußland mit inspirierter Palette heraufbeschwor, — und die Sänger!

Die sieghafte Tiana Lemnitz in der Titelrolle, der mit großartiger dramatischer Kraft gestaltende Mathieu Ahlersmeyer als Fürst Kurtjateff, Margarete Klose als hoheitsvolle und eifersüchtige Fürstin, Helge Roswaenge als Jurij, Eugen Fuchs als intriganter Schreiber und Erich Zimmermann als charakteristisch gezeichneter Bettelmönch trugen in einem ausgeglichenen Ensemble, in dem der Chor und die Tanzgruppe nicht zu vergessen sind, die Hauptpartien. Die sehr beifällig begrüßte Aufführung bedeutete einen posthumen Sieg des Opernkomponisten Tschaikowsky.

Hermann Killer.

Zwei Monteverdi-Orff-Uraufführungen in Gera

Dem kürzlich für Dresden neugestalteten „Orfeo" ließ Carl Orff in Gera nun zwei weitere Werke Claudio Monteverdis folgen, die jenem stofflich und formal nahe stehen, so daß sich mit der „Klage der Ariadne" und dem „Tanz der Spröden" drei Werke im Sinne der attischen Tragödie zu einem geschlossenen Abend runden. Zu der Trauer des Orpheus um die Gattin tritt die Klage der von Theseus verlassenen Ariadne in dem berühmten Lamento, das uns allein aus der „Arianna" überkommen ist, und als heiterbeschwingter Ausklang, als Satyrspiel der „ballo delle ingrate", in dem Amor und Frau Venus den Pluto bitten, die Schönen, die Amors Liebespfeile schnöde und stolz verschmähen zu müssen glaubten, nun aus dem Hades heraufzuholen, um für die erlittene Kränkung an dem Wehklagen der Spröden Genugtuung zu empfinden und „die vom Tugendwahn Ergriffnen" (in ergötzlichen Publikumsansprachen) schaudernd die Folgen solchen Tuns sehen zu lassen. Die tiefgreifenden Entsprechungen, die über den antiken Stoff hinausgehen, verbinden die drei Werke, die zeitlich eng zusammengehören, zu einer glücklichen Einheit.

Carl Orff hat die Absichten der „Orpheus"-Neugestaltung auf die beiden 1608 zu der Vermählungsfeier eines Gonzaga in Mantua auf Texte Ottovio Rinuccinis geschriebene Musik übertragen, er hat sie neu gefaßt, ergänzt und ausgebaut, den Text frei umgeformt und ihn im Rezitativ unseren Gewohnheiten angeglichen (dem „Tanz der Spröden" gab Dorothee Günther ein elegantes, schillerndes Sprachgewand). Der Continuo des Lamento wurde für Orchester mit modernen Mitteln stilbewußt ausgeweitet, zu den Streichern treten die dunklen Klänge der weichen Bläser, unter denen wiederum die Bassetthörner bedeutsam hervortreten; der „ballo" ist duftig und durchsichtig (mit Streichern, Harfe, Flöten und Bassetthörnern) liebevoll nachgezeichnet.

Die Bilder Alfred Sierckes in dem stillen frühbarocken Rahmen (mit wechselnden Prospekten) wie die außerordentlich sparsame und prägnante Spielführung Rudolf Scheels zielten allein auf die Musik, die so ihre innere Größe, ihre reine Absolutheit, ihre tänzerische Bewegtheit frei ausströmen konnte. Die Erregtheit des Rhythmischen im „Orpheus" ließ Georg C. Winkler angreifend Klang werden. Carl Orff leitete die beiden Uraufführungen musikantisch frisch, delikat im Klanglichen, bezwingend in den Farben, die trotz des Ausweitens in dieser schönen Selbstbescheidung ganz den Absichten Monteverdis entsprachen. Prachtvoll die (statuarischen) Chöre. Anne-Gertrude Höch und Bert Kutsch lösten die ungewohnten sängerischen Aufgaben mit feinem Einfühlen. Warmherziger, jubelnder Beifall war der Dank für dieses einzigartige Erlebnis, das für diese wagemutige Bühne zu einem neuen Ruhmesblatt wurde.

Gustav Adolf Trumpff.

Eine gute Operette: „Mariquita"

Zwei Mitglieder des Reußischen Theaters in Gera, der Operettenbuffo Dr. Emil Dierlinger (Schüler Artur Kutschers) und der Schlagzeuger Helmuth Michel, haben einen wertvollen Beitrag zum Thema Operette mit ihrer „Mariquita" gegeben, die bei ihrer Uraufführung einen überaus starken Erfolg erzielte. Dierlingers Buch hat den großen Vorzug, daß es die dreiaktige Handlung zu einer wirklichen Einheit bindet, daß sie sich von außen nach innen entwickelt. Das Buch will unterhalten, fröhlich machen und doch mit dem geschichtlichen Stoff — im Vordergrund steht die Liebesgeschichte der mexikanischen Sängerin Mariquita mit einem Wiener Rittmeister um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — durch die Freiheitskämpfe auch ein wenig besinnlich stimmen. Hübsche Episoden sind eingeflochten, die eine billige Publikumswirkung glücklich meiden, ein Buch, das berechtigte Wünsche nach Qualität weitgehend erfüllt. Die Musik Michels ist bewußt schlicht, aber nicht farblos, sie nutzt die Möglichkeiten, die sich aus dem Nebeneinander des Wienerischen und Mexikanischen bieten, sehr geschickt, größter Wert ist auf durchhörbare, leichtfaßliche, kraftvolle Melodik gelegt. Und da sind Michel sehr ansprechende, schlagkräftige Lieder, Duette und Ensembles gelungen — Höhepunkt wird ein prachtvoll fließender, schwereloser Wiener Walzer — alles ist geschickt und fein instrumentiert und von starker rhythmischer Kraft. Otto Siebert arbeitete die weit ausschwingende Melodik mit schöner Verve heraus, Wilfried Otto (Mannheim) hatte zauberhafte Kostüme entworfen, so gab es in den stimmungskräftigen Bildern Helmuth Nötzoldts eine beifallumrauschte Aufführung, an der Emil Dierlinger als der Bursche Schani mit dem goldenen Wiener Herzen auch als einer der Hauptdarsteller wesentlichen Anteil an dem starken Erfolg hatte. Gustav Adolf Trumpff.

Verdi-Feiern in Italien

Parma, in dessen Nähe Verdi geboren wurde, hat zum Gedächtnis des vor 40 Jahren abgeschiedenen größten Musikdramatikers des Landes sein Festkleid angelegt. Mit einem engeren Kreis von Fachleuten und Vertretern des Staates nehmen die ganze Stadt und viele Opernfreunde aus der Provinz an den seit längerer Zeit vorbereiteten Feiern teil. Diese wurden am Nachmittag des 27. Januar mit einer Festsitzung im Königl. Theater eröffnet. In seiner Gedenkrede stellte Ildebrando Pizzetti die Gestalt des Unsterblichen als ein Gleichnis für das Gewissen, den Willen und die Einheit der Nation dar, erläuterte er in fesselnder Weise das Wesen seiner Kunst und zeigte, wie der Mensch Verdi den Künstler in harmonischer Weise ergänzte. Die Feier wurde umrahmt durch die Wiedergabe der Ouvertüren zur „Macht des Schicksals" und zur „Sizilianischen Vesper", sowie Chöre aus den „Lombardi alla prima Crociata" und „Nabucco". Im Anschluß daran wurde die große Gedächtnisausstellung eröffnet, und am Abend fand unter dem Stabe des Maestro Antonino Votti eine festliche Wiedergabe von „Traviata" statt. (Über die Ausstellung und die große Verdi-Feststagione des Königl. Theaters von Parma, die einen vollen Monat dauert, wird hier noch gesondert berichtet werden.) Bereits tags vorher hatte für geladene Gäste eine Vorbesichtigung der Schau stattgefunden, wobei an der Büste des Tondichters ein prächtiger Kranz niedergelegt wurde. Danach fand in Busseto eine Gedenkfeier statt: Das dortige Denkmal des Meisters wurde gleichfalls mit einem Kranz geschmückt, und Adriano Lualdi, Direktor des Konservatoriums von Neapel und staatlicher Musikdeputierter, huldigte im Stadttheater dem Genius des Tondichters in einer Rede, die gleichfalls in Verdische Musik eingebettet war.

Genua hat seine Verdi-Feiern mit der Niederlegung eines Kranzes am Palazzo Doria, wo der Meister bei seinem letzten dortigen Aufenthalt gewohnt hat, und mit der Enthüllung einer Gedenktafel eingeleitet, die im Säulengang der Villa in der Via Corsica angebracht wurde, wo die Aida entstand. Im Teatro delle Arte von Rom bot der greise Pietro Mascagni in wohlgeformter Rede eine treffende Charakteristik der Werke des Tondichters und erzählte aus eigener Erinnerung unbekannte Erlebnisse mit ihm. Die Festvorstellung des Königl. Theaters war unter Serafins Stab der „Traviata" gewidmet; sie wurde mit einem kurzen Konzertteil eingeleitet, das die Ouvertüre zur Oper „Arnaldo" und das „Lacrymosa Dies illa" aus dem Requiem sowie d'Annunzios Gedenkworte „Zum Tod Giuseppe Verdis" einschloß. Im Adriano-Theater fand unter Molinaris Stab eine weihevolle Darstellung des Requiems statt. In Florenz bildete das gleiche Werk unter Leitung des Maestro Rossi den bisherigen Höhepunkt einer Stagione, die vorzugsweise dem Maestro von Busseto gewidmet war. Die Mailänder Scala endlich feierte den Tag mit einem Konzert, dessen Spielfolge unter Marinuzzis gewinnender und zügiger Leitung und mit Sternen vom Rang der Damen Stignani und Cigna, der Herren Pigni und Pasero sowie dem Scala-Streichquartett ausschließlich volkstümliche Musik des Meisters enthielt. n.

Oper

Berlin. Im Deutschen Opernhaus kam nach langer Pause Friedrich von Flotows „Alessandro Stradella" heraus. Die erste große Erfolgsoper des Mecklenburgischen Freiherrn, — 1844, drei Jahre vor der „Martha" erschienen — kann die Last der vielen Jahre nicht mehr ganz verbergen. Das liebenswürdige Werk hat seine Hauptwirkungen im Gesang, und die im Stile der opera comique und opera buffa freigebig gespendete Banditenkomik gibt der im übrigen ziemlich dünnen und schablonenmäßigen Handlung die freundlichen Akzente eines harmlos belebten Stückes. Gleichwohl ist der melodische Einfall Flotows und namentlich seine rhythmisch feingliedrige Kunst stark genug, um dem Werk auch heute Beachtung zu sichern, zumal wenn es in einer sorgfältigen Aufführung dargeboten wird. Hinsichtlich des Gesanges waren im deutschen Opernhaus die besten Voraussetzungen gegeben, denn Walther Ludwig bringt für den sieggewohnten Sänger alle Voraussetzungen an Strahlkraft der Stimme und Kantilenenschönheit mit. So wurde namentlich die berühmte Hymne wieder zum gesanglichen Gipfelpunkt der Oper. Auch Magret Pfahl ließ ihre reiche Bühnenerfahrung der Leonore zugute kommen, während Wilhelm Schirp und vor allem Reinhard Dörr und Eduard Kandl das buffo-Element mit launiger Spaßhaftigkeit vertraten. Die Regie von Alexander d'Arnals hätte namentlich im Hinblick auf das Spiel der Massen weit lebendiger sein können, und auch Walter Lutze, der sonst umsichtige Dirigent, ließ manchen Wunsch unerfüllt. Dafür entschädigten der stimmschöne Chor unter Hermann Lüddecke und die von Rudolf Kölling einstudierten Tänze. Zum Schluß zeigte es sich, daß Schöngesang und Humor den Sieg davongetragen hatten. Hermann Killer.

Frankfurt a. M. Das Ereignis der Spielzeit war eine bühnenmäßige Neugestaltung von Verdis „Othello". Generalintendant Meißner beseitigte damit einen bestehenden Mangel im Spielplan, eine sorgfältig auf die südländische Lebenssphäre abgestimmte Inszenierung, die in den belebten Massenszenen die Erfahrungen der bekannten Frankfurter Römerberg-Freilichtfestspiele auswertet und in malerischen tanzbewegten Kleinszenen farbig pointiert; licht- und lebensvoll gestaltete Bühnenbilder umrahmten die Szenen aufs schönste. Auch die musikalische Wiedergabe unterstrich die Eigenheiten des Verdischen Rassestils, mit lobenswerter Zurückhaltung, wo es die Stimmen forderten, mit gegensätzlicher, kraftvoller Charakeristik, wo die Musik ihr Eigenrecht behauptete. GMD. Konwitschny ging da die Wege des Regisseurs. Die Solisten, darunter der junge, hervorragende Tenor Alf Rauch als Othello, Jean Stern als Jago und Emmy Hainmüller als erschütternde Desdemona, halfen eine Aufführung von bedeutendem Niveau zu sichern. Der jugoslawische Gast Matcic trat während der Spanienreise des Frankfurter Ensembles auch ans Opernpult. In „Carmen" fand er die ausgewogene Mitte zwischen gesanglichem, innigem Schwelgen und gebändigten Leidenschaftsausbrüchen, mit einem Wohlklang des Orchesters, der dann auch in der „Butterfly" in bestrickender Vielfalt und Beseelung das Ohr gefangen nahm.

Gottfried Schweizer.

Konzert

Berliner Konzerte

Berlin. Vom Jahresanfang bleibt noch das traditionelle Neujahrskonzert des Philharmonischen Orchesters nachzutragen, das seit Jahren Leopold Reichwein als gern gesehener Gastdirigent leitet. Es ist, alter Überlieferung zufolge, stets Beethoven gewidmet und brachte die Egmont-Ouvertüre, die Eroica und die große Konzertarie „Ah Perfido", die Tilla Briem mit dramatisch sieghaftem Sopran sang. In Reichweins bewährter Wiedergabe gaben die Werke den rechten Auftakt klassischer Musik für das neue Jahr.

Der Besuch des rumänischen Staatsorchesters anläßlich der auf Einladung von Reichsminister Dr. Goebbels durchgeführten Deutschlandreise war nicht nur Bezeugung der herzlichen kulturellen Beziehungen zwischen beiden Ländern, sondern machte Berlin auch mit einem Orchester bekannt, das innerhalb der großen europäischen Kulturorchester durchaus eigenen Rang hat. Die Einheit des Klanges, der Färbung und des musikalischen Akzentes ist dabei einem gewissen Gegensatz zu der mehr solistischen Durchlichtung unserer Orchester hervorzuheben. Unter ihrem bei uns sehr geschätzten Dirigenten Georges Georgescu, der seit Jahren führender Musiker seines Landes ist, setzten sich die rumänischen Philharmoniker für ein Proaramm ein, das vor allem in der Wiedergabe rumänischer Werke aufschlußreich war. Außer einer impressionistisch beeinflußten, mit heimatlicher Melodik und Rhythmik temperamentvoll gewürzten Ballett-Suite „Hochzeit in den Karpaten" von Paul Constantinescu und einer auf romantischem Hintergrund ausdrucksvoll geformten Suite des repräsentativen rumänischen Komponisten der älteren Generation, George Enescu, lernte man von neuer rumänischer Musik ein von Bewegungs- und Spielfreude getragenes, an barocker Klassik geschultes Klavierkonzert von Dinu Lipatti kennen, das der Komponist selbst überlegen spielte. Von deutschen Werken kamen „Don Juan" von Richard Strauß und das Meistersinger-Vorspiel wirkungsvoll zum Vortrag. Das Konzert fand in repräsentativem Rahmen unter Teilnahme von Dr. Goebbels statt.

Herbert von Karajans 4. Konzert mit der Staatskapelle war durch Cäsar Francks d-moll-Sinfonie besonders interessant. Der germanische Einschlag des aus dem Aachener Raum nach Belgien eingewanderten Tonsetzers ist auch hier deutlich spürbar. Ebenso aber deuten die Gounod-Töne des Werkes auf seine Wahlheimat Frankreich hin. Karajans intensive Dirigierkunst, die sich bei Respighis „Pini di Roma" ekstatisch steigerte und selbst die apollinische Klassik Haydns mit dionysischen Vorzeichen versah, gaben dem gehaltvollen Werk durch eine gleichsam vitale Dramatisierung starke Wirkung.

Das letzte Furtwängler-Konzert war besonders durch die Wiedergabe der selten gespielten 1. Sinfonie von Robert Schumann bemerkenswert, die Furtwängler ganz als Hymne an den Frühling mit all ihrem poetischen Gehalt in schönster instrumentaler Leuchtkraft erstehen ließ. „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und das Brahmsche d-moll-Klavierkonzert betonten insofern die Einheitlichkeit des Programms, als alle drei Stücke Schöpfungen der jungen Meister sind. Dem idealen Musizieren Furtwänglers und des Philharmonischen Orchesters verband sich Edwin Fischer durch sein werkerfülltes Meisterspiel als Klaviersolist.

Zwei Konzerte in einer Woche bezeugten, wie schnell sich Hans Knappertsbusch die Sympathien der Berliner errungen hat. Im 7. Philharmonischen Konzert mischte er ebenso delikat die Farben der exquisiten Musikpalette aus der Suite „Bürger als Edelmann" von Richard Strauß, wie er überlegen und musikantisch beschwingt zugleich Dvořaks Sinfonie „Aus der neuen Welt" und plastisch und formklar mit Elly Ney das C-dur-Klavierkonzert (KV 467) von Mozart musizierte. Wenige Tage zuvor zeigte er sich ebenfalls mit dem Philharmonischen Orchester erneut als ein aus der Tiefe gestaltender Bruckner-Dirigent in Bruckners „Vierter". Rachmaninoffs c-moll-Klavierkonzert,

von Emmy Braun zuverlässig gespielt, war der elegante Gegensatz zu diesem sinfonischen Block. Eine zeitgenössische Ouvertüre zu der Oper „Das Erntefest" von Karl Winkler war im wesentlichen als Zeugnis denkbar großer stilistischer Vielfalt bemerkenswert.
Ein Namensvetter des letztgenannten Komponisten, der Frankfurter Opernkapellmeister Otto Winkler, stellte sich auf einem Abend des Städtischen Orchesters als trotz seiner Jugend recht sicherer Dirigent vor. Eine Uraufführung, die Suite zu Shakespeares „Der Sturm" von Kurt Hessenberg und die Berliner Erstaufführung von Pfitzners „Elegie und Reigen", gaben dem Abend den besonderen musikalischen Anreiz. Naturgemäß lassen sich beide Stücke nicht vergleichen. So sei hier nur hervorgehoben, daß Hessenbergs Begabung auch bei diesem ursprünglich als Schauspielmusik dienenden Stück in dem klaren Formgefühl und der gleichsam barocken Lyrik in 7 kurzen Sätzen zutage trat, während bei Pfitzner der Ausgleich von Klang und musikalischer Substanz die Hörer begeisterte. In Beethovens Klavierkonzert C-dur, Werk 18, hörte man erstmalig den jungen Pianisten Rudolf von Oertzen, dessen flüssige Technik sich in bezug auf Anschlagskultur noch entwickeln läßt.
Von Gesangsabenden nennen wir das Konzert des beliebten Rundfunksängers Wilhelm Strienz, dessen ergiebiger Baß sich auch in der Bariton-Region wohlfühlt. Ein bunt gemischtes Arien- und Liederprogramm rief lebhaften Beifall hervor, wenn auch der Konzertsaal die anscheinend ganz auf die Bedürfnisse des Mikrophons eingestellte Tonbildung des Künstlers nicht immer als Vorteil erscheinen ließ. — Die in ihrer schwedischen Heimat hochgeschätzte Liedersängerin Zara Kvarnström sang, von Hermann Hoppe einfühlsam begleitet, mit dramatischer Kraft und pastosem Alt deutsche und schwedische Lieder. Hoppe war auch der Begleiter der jungen Pianistin Charlotte Kaiser, deren Koloraturstimme auch dem dramatischen Akzent gewachsen ist. Ein sorgsam gewähltes und stimmlich sehr anspruchsvolles Programm brachte zeitgenössische Lieder von Rasch, Jentsch, Vollerthun, Lichius und Hoppe. Aufgaben aber, wie die Zerbinetta-Arie, liegen vorläufig noch außerhalb der Gestaltungskraft der Sängerin. — Innerhalb ihres Liederzyklus brachte Emmi Leisner Schuberts „Winterreise" zum Vortrag. Die Gestaltungskraft der Künstlerin, der Michael Raucheisen wieder der sorgsam mitformende Begleiter am Flügel war, vermochte bei aller gesanglichen Überzeugungskraft gleichwohl nicht die Grenzen zu verwischen, die gerade dieser Liederkreis dem weiblichen Ausdrucksvermögen anscheinend setzt.
Innerhalb der internationalen Austauschkonzerte der Singakademie ließ sich ein junger holländischer Geiger hören, Jan Bom. Der Künstler stammt aus Java und verleugnet in Tongebung und Technik die deutsche Schule nicht, wenn sein Spiel auch heute noch mehr wie eine Verheißung wirkt. Waldemar von Vultée begleitete mit betontem Führungswillen.

Hermann Killer.

Im Rahmen des deutsch-japanischen Kulturaustausches, der zwei große befreundete und verbündete Völker auch auf geistigem Gebiet einander immer näher bringen will, hatte die Presseabteilung der Reichsregierung — Hauptreferat Kulturpresse — in der „Kameradschaft der deutschen Künstler" zu einem deutsch-japanischen Pressenachmittag eingeladen. Graf Hidemaro Konoye, einer der berufensten Mittler zwischen deutscher und japanischer Kultur, erzählte in überaus liebenswürdiger und bescheidener Weise von seinem Weg zur Musik, der seit frühester Jugend seine ganze Liebe gehörte. Höchst aufschlußreich war auch seine Schilderung des heutigen japanischen Musiklebens, das ganz nach deutschem Vorbild eingerichtet sei und nur noch keine ständige Oper besitze. Da zwischen der überlieferten japanischen Musik, die stets an Tanz, Theater oder Zeremonien gebunden sei, und der westlichen absoluten Musik fast gar keine Berührungspunkte bestünden, könnten beide Musikkulturen im heutigen Japan ohne gegenseitige Störung nebeneinander bestehen. Mit einem begeisterten

Bekenntnis zur deutschen Musik, zu der er ein besonders inniges Verhältnis habe, schloß der auch im deutschen Musikleben hochgeschätzte Gast seine ungemein fesselnden Darlegungen. Als besondere Ehrung ließ sodann die Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda dem „verdienstvollen Förderer der zeitgenössischen deutschen Musik" ein Bild von Richard Strauß überreichen, auf dem neben der eigenhändigen Widmung des Komponisten das Kirschblütenmotiv aus der Festmusik zur 2600-Jahrfeier des japanischen Kaiserhauses verzeichnet ist.
Wertvolle Erkenntnisse vermittelte auch der knapp gefaßte, wissenschaftlich tiefgründige Vortrag von Professor Dr. Georg Schünemann, der, unter Zugrundelegung eindrucksvoller Demonstrationen am Klavier und durch Schallplatten, die Hörer mit dem Wesen der alten japanischen Musik bekannt machte.
Die künstlerische Umrahmung des ungewöhnlich anregenden und erkenntnisreichen Nachmittags hatte das Dessauer Streichquartett (die Herren Stavenhagen, Wolenin, Meyer und Rupprecht) übernommen, das mit hervorragendem Können und bewundernswerter Einfühlung klanglich sehr eigenwertige Streichquartette der zeitgenössischen japanischen Komponisten Kojiro Kobune und Hirao eindrucksvoll zum Vortrag brachte. Beide Werke zeigen das Streben der modernen japanischen Tonsetzer, die Eigentümlichkeit der japanischen Volksmusik mit Elementen des deutschen Musikschaffens zu verbinden, wodurch für unsere Ohren allerdings oft reibende Dissonanzen entstehen, zumal die japanische Musik ein Motiv und seine Variation in der Gleichzeitigkeit bringt. Sehr reizvoll waren auch die vier japanischen, auf der Insel Formosa entstandenen Lieder von Bunga Koh, die Erika Legart, von Hermann Hoppe meisterlich begleitet, mit klangvoller Stimme bemerkenswert sicher zu gestalten wußte.
Wilhelm Jergers „Salzburger Hof- und Barockmusik" bildete einen schönen Auftakt, ein Konzert des Städtischen Orchesters. Der ostmärkische, seit 1922 den Wiener Philharmonikern zugehörende Komponist verwirklicht in dieser Suite eine Synthese aus barocken Musikformen und den Ausdrucksmöglichkeiten des modernen Orchesters. Die schönen melodischen Entfaltungen, eine lebendige Rhythmik und die virtuose Beherrschung der technischen Mittel lassen diese musikantische Festmusik als eine Bereicherung der zeitgenössischen Serenadenmusik erscheinen. Die tiefe Musikalität und die leidenschaftliche Hingabe Fritz Zauns, der auch diesmal wieder alle Vorzüge seines prachtvoll spielenden Orchesters herauszustellen wußte, gelang eine mitreißende Gestaltung der sehr anspruchsvollen Partitur. Für den in letzter Stunde verhinderten Juan Manén gestaltete Konzertmeister Paul Richartz mit schwebender Leichtigkeit und edler Tongebung Mozarts A-dur-Konzert. Schuberts 7. Sinfonie in C-dur, die vollentfaltete, zauberhafte Blüte der romantischen Sinfonik, ließ den Abend beschwingt ausklingen.
Mit Werken von Beethoven, Schubert (nachgelassene Sonate B-dur), Chopin und Schumann (Carnaval op. 9) bewies Helmut Lohmüller ausgezeichnete technische Fertigkeiten und sorgfältiges Werkstudium. Ausdruck und Gestaltung dagegen würde man sich unter Verfeinerung der Anschlagsschattierungen noch farbiger und lebendiger wünschen.
Gerhard Puchelt, der sich als Begleiter schon einen geachteten Namen erwerben konnte, gab seinen ersten Klavierabend. Der junge, sympathische Klaviermeister, der noch Großes erhoffen läßt, verfügt bereits über außerordentliche Fähigkeiten. Mit seinem klaren, ungemein beschwingten Spiel, das in den beglückenden Feinheiten eines singenden Anschlags und in der packenden, leidenschaftlich erlebten Werkgestaltung unmittelbar zu den Hörern spricht, gab er der nachgelassenen A-dur-Sonate

Schuberts, den Abegg-Variationen Schumanns, der köstlichen e-moll-Sonatine (op. 89 Nr. 1) von Reger und den Händelvariationen von Brahms die musikantische Frische und die tiefe Beseeltheit echten Künstlertums.

Erwin Völsing.

Hans Bastiaan (Violine) ließ an zwei Violinkonzerten (Dvorák a-moll, Mozart D-dur) vielverheißende, gestalterische Fähigkeiten erkennen. In seinem Spiel spricht sich eine innige Hingabe an das Werk aus, die durch starke geistige Konzentration gebändigt wird. Den leidenschafterfüllten Klängen des Dvorák-Konzertes stand die lyrisch-klangschwelgerische Melodik der erstaufgeführten „Tre Canti" des Italieners Ildebrando Pizetti gegenüber, die ihm Gelegenheit zu schwingender, blühender Tongebung boten. Zu dem Erfolg des Abends trug wesentlich die vollendete Begleitkunst Michael Raucheisens bei.

Mit ihrem dunklen, volltönenden Mezzosopran gestaltete die Hamburger Kammersängerin Gusta Hammer in überzeugendem Ausdruck Arien und Lieder von Gluck, Cherubini, Brahms, Wolf und Helmut Paulsen. Ihre starke Empfindungskraft setzte sie vor allem auch für die zum erstenmal aufgeführten Lieder des Hamburger Komponisten Helmut Paulsen ein, der in einer eigengeprägten, impressionistisch farbig gehaltenen Klanggebung neue Wege des Ausdrucks beschreitet. Als Formung von besonderem Reiz erwiesen sich beispielsweise die weitausschwingenden Bewegungen in der Vertonung des Nietzscheschen „Nach neuen Meeren". Der herzliche Beifall galt auch dem feinsinnigen Begleiter Wilhelm Freund.

Einen erlesenen Genuß bot das Zusammenspiel von Karl Freund (Violine) und Siegfried Schultze (Klavier). Der warme, blühende Ton des Geigers verband sich aufs glücklichste mit dem feinnervigen, beweglichen Anschlag des Pianisten, so daß die Sonaten von Reger (op. 84), Brahms (op. 100) und Beethoven (op. 12, Nr. 3) eine stimmungerfüllte, farbige Wiedergabe erfuhren.

Die 14. Stunde der Musik bewies die Anziehungskraft des Namens Delia Reinhardt. Wenn auch die Stimme zuweilen nicht in vollem Glanze strahlte, so schöpfte die Künstlerin mit den Brautliedern von Peter Cornelius und einigen Pfitznerschen Gesängen wieder aus der Fülle ihres Könnens. Die beiden „Betreuten" waren Max Martin Stein (Klavier) und Carl Seemann (Klavier), die ihre geschliffene Vortragskunst in prächtigem Zusammenspiel an zwei köstlichen Werken für zwei Klaviere zeigten (Mozart, D-dur-Sonate und Brahms, Variationen op. 56). In der gleichen Veranstaltungsreihe spielte am darauffolgenden Sonntag der italienische Meistercellist Enrico Mainardi mit bewährter Vortragskunst Werke von Vivaldi und Locatelli. Die junge Brasilianerin Lourdes Lages (Klavier) bewies an einer Sonate von Weber und an der 12. Rhapsodie von Liszt eine in hohem Maße entwickelte Virtuosität, die jedoch noch einer klareren und rhythmisch gefestigteren Tongebung bedarf.

Die regen deutsch-italienischen Kulturbeziehungen bestätigte wieder ein Internationales Austauschkonzert der Singakademie, in dem sich erstmalig das „Qintetto dell' Accademia Musicale Chigiana" hören ließ. Das Spiel der Künstler (Sergio Lorenzi-Klavier, Riccardo Brengola-Violine, Ferruccio Scaglia-Violine, Giovanni Leone-Viola, Lino Filippini-Violoncello), die zweifellos eine der hervorragendsten Kammermusikvereinigungen Italiens bilden, hinterließ starke Eindrücke, zumal die Vortragsfolge besondere Kostbarkeiten umfaßte. Die stimmungsreichen Kontraste und eruptiven Gefühlsäußerungen Caesar Francks kamen in dem trefflich abschattierten Spiel ebenso voll zur Geltung wie die reizvollen, klangspielerischen Formungen des Quintetts von Pilati und die eigenwüchsige Herbheit des Brahmsschen op. 34.

Das sechste Sonntagmittag-Konzert des Städtischen Orchesters unter der Leitung Fritz Zauns brachte neben der beschwingten Wiedergabe von Webers Preziosa-Ouvertüre und einer reizvoll instrumentierten „Siciliana und Tarantella" des 1905 geborenen Italieners Giuseppe Piccioli als Hauptwerk die „Unvollendete" von Franz Schubert, die Zaun mit zügigem Schwung und unter liebevoller Herausarbeitung der ansprechenden Melodik des berühmten Hauptthemas gestaltete. Vasa Prihoda als Solist entfesselte wahre Beifallsstürme mit Tschaikowskys Violinkonzert, das er mit der ganzen Glut slawischen Musikantentums erfüllte.

Erich Schütze.

Frankfurt a. M. Es traf sich gut, daß die Abwesenheit GMD. Konwitschnys, der als Operngastdirigent in Spanien weilt, eine Reihe von sensationellen Gastspielen ermöglichte. Auf ihrer Deutschlandreise kehrten die Bukarester Philharmoniker auch in Frankfurt ein. In dem ungewöhnlich herzlichen Beifall des Publikums sprach sich etwas von der besonderen Verbundenheit Frankfurts und Bukarests aus, wo ja Generalintendant Meißner schon häufig sein Opernpersonal im Dienst des internationalen Kulturaustauschs zum Einsatz brachte. In der Vortragsfolge des hochkultivierten Orchesters fanden die aus südländischem Lebensgefühl erwachsenen Schöpfungen von Negrea, Branzcu und Enescu begeisterte Anerkennung. Erstaunlicher war die stilgerechte Einfühlung und feingeschliffene Ausfeilung des „Don Juan" von Richard Strauß. Nach der lebenstrotzenden Wiedergabe des Meistersingervorspiels konnte sich das Orchester im Sturm des Beifalls von der durchschlagenden Wirkung seiner Leistungen und seines Dirigenten Georgescu überzeugen. Vor einiger Zeit stand der Kapellmeister der Bukarester Oper am Pult. Nun fand sich der in Frankfurt beliebte Operndirektor der Belgrader Oper Lovro von Matacic ein. Er hatte seine Ausbildung in Deutschland erhalten und macht sich jetzt in seiner jugoslawischen Heimat um die Einführung von Wagner und Bruckner verdient. In einem Freitagskonzert zeigte er gerade in der Wiedergabe Mozarts, wieviel gezügelte Leidenschaft und differenzierte Ausdrucksfähigkeit diesem mit bewundernswertem Geschmack dirigierenden Künstler zur Verfügung steht. Guila Bustabo war die Solistin des Konzerts. Einen unbestrittenen Höhepunkt erklomm das Orchester der Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta. Die unmittelbare Impulsivität dieses Gestalters, die sich in vielfältigen Verwandlungen aufs vollendste in jeder Stilwelt zurechtfindet und die dirigentische Gebärde wie ein Geschenk des Augenblicks empfängt, sind zündende Vorbedingungen für große Konzertleistungen. Respighis „Pini di Roma" ersteht als ein Wunder der Abtönung und greifbarer Bildhaftigkeit. Mozarts Haffner-Sinfonie und Bruckners dritte Sinfonie wirken in ihrer behutsam durchfühlten, ganz im Musikantischen erlebten Wiedergabe geradezu wie eine nie gehörte Kunstoffenbarung. Das Publikum wollte sich nicht zufrieden geben. — Im Rahmen der Veranstaltungen der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude, die ein wesentliches Stück des einheimischen Kunstlebens beherrschen, bot das von Auslandsreisen zurückgekehrte Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Lujés energisch führender Leitung einen russischen Abend. Glasunows „Lied des Schicksals" war eine dankenswerte Begegnung, das aber in seinem inneren Wert von der Plastik und Dämonie der „Lieder und Tänze des Todes" von Mussorgsky übertroffen wird. Arno Schellenberg war ein unaufdringlich gestaltender Interpret. Tschaikowskys „Fünfte" hatte in ihrer drängenden Pathetik und stillen Wehmut alle Vorzüge einer groß angelegten und orchestermäßig ausgeglichenen Sinfonik. In der Reihe „Meister des Tanzes" führt die NSG. Kraft durch Freude ihre volkstümlichen Ziele auch in choreographischer Beziehung durch; die Anziehungskraft dieser Veranstaltungen rechtfertigt dieses Bestreben. Wieder einmal war der ehemalige Dresdener Ballettmeister Peters-Pawlinin mit seiner Tanztruppe und ihrem romantischen Programm ein lebhaft gefeierter Gast. In lockerer Folge und amüsant gebotene Vortragsfolgen gemischter Kunst genießen stets den Vorzug. So stand der rumänische Geiger Georges Boulanger im Mittelpunkt eines von deutschen, italienischen und ungarischen Künstlern bestrittenen Programms. Erna Sack war der stürmisch gefeierte Gast im Rahmen der Sonntagskonzerte des Rhein-Mainischen Landesorchesters. In einem Liederabend wandte sich Franz Völker dem Konzert- und Operngesang zu; seine Stimmkultur und Vortrags-

kunst fand uneingeschränkte Anerkennung und den Wunsch nach Zugaben. Auch der Nachwuchs, der gerade im Kriege eine nachdrückliche Förderung beanspruchen kann, war mit einer Anzahl von Konzerten vertreten, darunter die vielversprechende einheimische Pianistin Magda Göbel mit einem von Händel bis Skriabin führenden Klavierabend. — Die Kammermusik der Frankfurter Museumsgesellschaft brachte einen zweiten Abend des Stroßquartetts, das in Beethovens cis-moll op. 131 und B-dur Quartett op. 130 letzte Schönheiten enthüllte. Neben Respighi und Haydn hatte auch die beste italienische Kammermusikvereinigung, das Quartetto di Roma, Beethoven gewählt. — Nach einer krankheitsbedingten Verschiebung seines Konzerts hat sich Kurt Thomas mit dem Musischen Gymnasium und einem alte und zeitgenössische Musik umfassenden Programm in das öffentliche Musikleben wieder eingeschaltet.

Gottfried Schweizer

Heidelberg: Dieser Konzertwinter, der zweite im Kriege, blieb in seiner ersten Hälfte, wie schon im Vorjahre, infolge der andauernden Erkrankung von GenMD. Kurt Overhoff, Gastdirigenten überantwortet: beide ersten Sinfoniekonzerte leitete GenMD. Karl Friderich, den die Heidelberger schon im Vorjahre und bei den Serenadenkonzerten im Schloß schätzen lernten; das 3. Sinfoniekonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Carl Schuricht, der sich mit drei Werken (Egmontouvertüre, 4. und 5. Sinfonie) als ausgezeichneten Beethoven-Dirigent bestätigte. Karl Friedrich begleitete die Solisten mit dem Städt. Orchester im feinausgewogenen Mittel zwischen solistischer Freiheit und strenger Werktreue: Luise Richartz (Frankfurt) mit ihrem prächtigen Alt zu Max Regers „An die Hoffnung" und Vasa Prihoda in dem Konzert, das seiner glücklichen Mischung slavischen Temperaments und virtuoser Technik durch musikalischen Gehalt entgegenkommt: Dvoraks Violinkonzert. Zu seiner Umrahmung eigneten sich vorzüglich trotz ihrer Gegensätzlichkeit in Technik wie nationaler Artung zwei sinfonische Werke ähnlichen Temperamentsausbruches: R. Strauß „Don Juan" und Tschaikowskys „Pathétique", die Karl Friderich noch besser lagen, als im 1. Sinfoniekonzert Glucks Iphigenie-Ouvertüre und Bruckners 8. Sinfonie. Die kommenden drei weiteren Sinfoniekonzerte soll nun wieder Kurt Overhoff übernehmen. Auf tüchtiger Chorvorarbeit fußte der Erfolg mit Beethovens 9. Sinfonie unter Leitung Prof. Dr. Poppens, der auch mit erwählten Stimmen des Bach-Vereins A-cappella Palestrina, Lotti, Caldara u. a. sang, das durch ein kleines Spiel Irma von Drygalskis „Ein Abend bei Thibaut" (mit unhistorisch gezeichneter Schumann-Rolle) umrahmt wurde. Es mußte im Stadttheater wiederholt werden. Weiter fielen in den Rahmen der Tage der Hausmusik ein gutbesuchter Abend der 24 Klassen der Singschule) (in der Sädt. Jugendmusikschule) unter Leitung Oskar Erhardts. Reich beschickt waren auch die zwei Veranstaltungen des Konservatoriums und der Privatmusiklehrer.

Friedrich Baser.

Karlsruhe: Unter den Ereignissen im Konzertsaal nennen wir an erster Stelle den Sonaten-Abend Wilhelm Furtwängler — Georg Kulenkampff, welcher als besondere musikalische Delikatesse die „Zweite Sonate für Klavier und Violine" des deutschen Meisterdirigenten brachte. Weiterhin vermerken wir einen mit stärkstem Beifall aufgenommenen Beethoven-Zyklus, in welchem Wilhelm Kempff die Klaviersonaten in chronologischer Folge spielt. Ebenso große Aufmerksamkeit beansprucht aber auch ein Mozart-Zyklus, für welchen das Wendling-Quartett gewonnen wurde und der sämtliche zehn Streichquartette und fünf Streichquintette, sowie die drei bekanntesten Kammermusikwerke für Bläser und Streicher des Meisters vermittelt.

In den Sinfoniekonzerten der Badischen Staatskapelle trat neben Hermann Abendroth bisher lediglich Otto Matzerath als Konzertdirigent in Erscheinung. Ein besonderes

Merkmal war dabei die unbedingte geistige Beherrschung des musikalischen Gedankengutes, wodurch u. a. ein Concerto grosso von Händel, die 1. Sinfonie von Johannes Brahms und Beethovens „Fünfte" eine in dieser Vollkommenheit hier wohl nur selten erlebte Wiedergabe erfuhren.

Richard Slevogt.

Leipzig: Im zweiten Gewandhauskonzert hatte ein Divertimento in Variationenform von Theodor Blumer bei seiner Erstaufführung einen schönen Erfolg, ein feinsinniges, unterhaltsames Werk. Das Gewandhaus zeigt sich überhaupt jetzt für die Gegenwartsmusik sehr aufgeschlossen und sieht für diesen Winter sogar zwei Abende ausschließlich für Erstaufführungen zeitgenössischer Musik vor. Der erste dieser „Zeitgenössischen Abende" brachte vier Werke, deren jedes einen vollen Treffer bedeutete. Außer dem Violinkonzert des jetzt 75jährigen Jean Sibelius (von Siegfried Borries überlegen gespielt) fesselte die „Kleine Suite" von Kurt Hessenberg durch unproblematische Form, originelle Einfälle und ausgezeichnete thematische und orchestrale Satzkunst. Das Trompetenkonzert von Hans Ahlgrimm (von Heinrich Teubig virtuos geblasen) bereichert in urgesundem Spieltrieb die Trompetenliteratur um ein wertvolles Stück. Den stärksten Eindruck hinterließ Max Trapp mit seinem Konzert Nr. 1 für Orchester, das in musikantischer Vitalität und glanzvollem, mit großer kontrapunktischer Kunst erfülltem Orchesterklang das einstige concerto grosso in moderner Form neu belebt. Hermann Abendroth und das Gewandhausorchester brachten dieser zeitgenössischen Musik einen Sieg auf der ganzen Linie.

Ein Sonderkonzert im Gewandhaus brachte den Besuch von Wilhelm Furtwängler und seinen Berliner Philharmonikern, die uns mit Tschaikowskys „Pathétique", Rezniceks Chamisso-Variationen und Robert Schumanns Cellokonzert (Solist: Arthur Troester) wieder einzigartige Eindrücke vermittelten. Ein Höhepunkt der geistigen Trup-

penbetreuung war das Gewandhauskonzert, das vom Reichspropagandaamt Sachsen für die Wehrmacht des Standortes Leipzig veranstaltet war, wo Hermann Abendroth mit dem Gewandhausorchester und ersten Solisten vorwiegend deutsche klass.sche Musik bot. Die KdF.-Sinfoniekonzerte, deren erstes in das Leipziger Bruckner-Fest eingebaut war, setzten diese Konzerte fort mit einem Mozart-Abend des Großen Orchesters des Reichssenders Leipzig unter Leitung von Dr. Heinrich Merten, in dem sich neben der Sängerin Rita Weise von der Leipziger Oper Professor Wolfgang Schneiderhan (Wien) mit Mozarts A-dur-Violinkonzert als ein Mozart-Spieler ersten Ranges auswies.

Professor Fritz von Bose, der als ausgezeichneter Pianist, Kammermusikspieler, Lehrer und Komponist seit 60 Jahren eng mit dem Leipziger Musikleben verwachsen ist, konnte am 16. Oktober seinen 75. Geburtstag feiern. Ein Kammermusikabend mit eigenen Werken brachte dem verdienten Künstler reiche Ehrungen. In einer Gewandhaus-Kammermusik des Strub-Quartetts gelangte ein durch geistvolle Polyphonie und starken persönlichen Ausdruck bedeutungsvolles Streichquartett von Heinz Schubert zu erfolgreicher Erstaufführung. Gertrude Pitzinger machte in einem Sonder-Liederabend des Gewandhauses bei „Abend mit Goethe-Liedern" einen interessanten Streifzug durch die Geschichte des deutschen Liedes der letzten 150 Jahre und erzielte vermöge ihrer unvergleichlichen Sanges- und Vortragskunst im Verein mit Günther Ramin am Klavier einen äußerst nachhaltigen Erfolg.

Wilhelm Jung.

Ludwigshafen: Wie in den beiden vergangenen Konzertwintern wird auch 1940/41 das Ludwigshafener Musikleben in enger Zusammenarbeit der Stadt mit der NSG. „Kraft durch Freude" und der IG.-Farbenindustrie gestaltet. Anläßlich des 170. Geburtstages Beethovens waren die beiden ersten städtischen Sinfoniekonzerte, die in parallellaufenden Veranstaltungen für die IG.-Farbenindustrie wiederholt wurden, seinem Schaffen gewidmet. Als festlicher Auftakt kam die Neunte zur Wiedergabe. Durch die Zusammenarbeit des Beethoven-Chores mit dem Lehrergesangverein war ein Chor zustande gekommen, der auch hohen Ansprüchen genügte. Karl Friderich mit dem Landessinfonieorchester Saarpfalz sicherte mit einem ausgezeichneten Solistenquartett dem Werk eine eindrucksvolle Aufführung. Als besonders erfreulich für das Ludwigshafener Musikleben darf die außergewöhnlich starke Anteilnahme der Bevölkerung an den Veranstaltungen, in der man sicher auch ein Zeichen für die allgemeine Zuversicht sehen kann, angesehen werden. Die städtischen Konzerte konnten ihren Besucherstand gegenüber dem vergangenen Konzertwinter mehr als verdoppeln. Aber auch die Konzerte der IG., für die Bevölkerung die „Anilin-Konzerte", verzeichnen einen vollen Erfolg. Als Gastdirigent für das zweite Sinfoniekonzert war Eugen Jochum verpflichtet, der die 3. Eleonoren-Ouvertüre und die Eroica brachte. Als Solist trat hier Dr. Wolfgang Schmidt-Weiß, ein junger Nachwuchspianist, auf, der technisch wie musikalisch vielversprechend das Es-dur-Klavierkonzert spielte. Glänzend ist der Publikumserfolg der städtischen Kammerkonzerte, die wieder von dem noch jungen, aber durch seine in stetem Feilen ausgeglichene Spielkultur wie durch Einzelleistungen (Günther Weigmann, Otto Sedlmayer, Anton Deubler, Kurt Friedrich) auffallendem Stamitz-Quartett ausgeführt werden. In den beiden ersten Konzerten hörte man Werke von Johann Stamitz, Franz Schubert, Hugo Wolf, Haydn, das anspruchsvolle Quartett Es-dur op. 109 von Reger und das e-moll-Quartett von Smetana. Richard Laugs (Klavier), Ernst Marx (Klarinette) und Kurt Friedrich (Cello) spielten das selten gehörte Klarinettentrio a-moll op. 114 von Brahms. Als Neuheit spielte das Saarpfalzorchester unter Friderich in einer Feier am 9. November das kunstvolle Kampflieder vereinende Vorspiel für Orchester von Carl Ehrenberg. Erwähnt werden mögen auch die beiden volkstümlichen Konzerte, Lehár-Abende unter der Leitung des Komponisten.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters, die bisher als eingetragener Verein organisiert war und auf eigene Rechnung die Akademiekonzerte durchführte, ist jetzt, in ihrem 161. Konzertwinter, aufgelöst und in städtische Regie übernommen worden. Die Konzerte werden aber unverändert als Musikalische Akademien der Stadt Mannheim durchgeführt. Das erste Akademiekonzert dieses Winters unter Karl Elmendorff mit Walter Gieseking als Solisten war wie üblich klassischen und romantischen Repertoirewerken vorbehalten. Im zweiten Akademiekonzert brachte Karl Elmendorff das Kapriccio und Finale von Wolfgang Fortner, dem jungen, in Heidelberg lebenden und als Kompositionslehrer am kirchenmusikalischen Institut wirkenden Komponisten, zur Uraufführung. Es sind zwei sehr verschiedene Sätze, die doch eine höhere Einheit bilden. Geistvoll und mit oft trockenem, behaglichem Humor ist das Kapriccio angelegt, ein lustiger, virtuoser Orchesterscherz, der viel Beifall fand. Unvermittelt springt aus dunklen Tremoli der Bratschen eine kecke Geigenfigur, die spielerisch vom Holz und dann vom Blech aufgenommen wird, bis sie im vollen Glanze des Orchesters erscheint. Episodisch tritt ihr eine klangsatte Kantilene entgegen, aber das kecke Spiel setzt sich durch, erscheint immer von neuem in anderen Klangfarben, bis es sich unverändert wiederholt und dann so unvermittelt, wie es aufgetaucht ist, verklingt. Das Finale ist ein virtuoses Orchesterstück von starker Bewegung, das konsequenter die Sonatenform wahrt. Das Nationaltheaterorchester gab das vor allem die Holzbläser oft an die Grenze des Ausführbaren bringende Werk in liebevoller Kleinarbeit zum schönen Uraufführungserfolg. Solist dieses Konzertes war Prof. Wilhelm Stroß. Karl Elmendorff dirigierte weiter die 3. Sinfonie Es-dur (Rheinische) von Robert Schumann. Eine wertvolle Ergänzung der vor allem das klassische Repertoire pflegenden städtischen Akademiekonzerte sind die städtischen Morgenkonzerte im Nationaltheater, in denen das zeitgenössische Schaffen im Vordergrund steht. Im ersten dieser ebenfalls von Karl Elmendorff geleiteten Konzerte hörte man zunächst das klassisches Formempfinden und modernes Ausdrucksstreben ausgleichende Concerto grosso von Kurt Hessenberg. Das Mannheimer Streichquartett (Karl-Korn-Quartett) spielte die Antiche Danze ed Arie per luito von Respighi. Von Karl Elmendorff prachtvoll begleitet sang Glanka Zwingenberg klangschön und mit feiner Einfühlung in die stilistischen Eigentümlichkeiten Lieder nach Eichendorff und Goethe von Wilhelm Petersen, der mit ausgeprägtem Klangempfinden der gedankenschweren Lyrik den musikalischen Ausdruck gab.

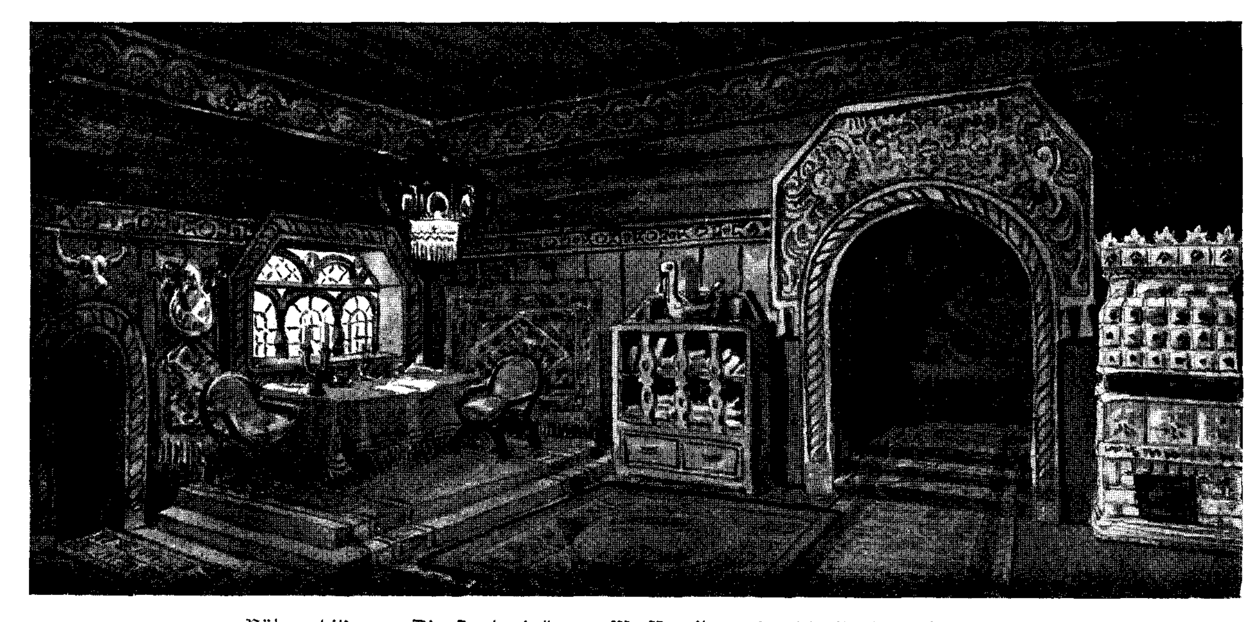
In der ersten Musikalischen Feierstunde der NSG. „Kraft durch Freude", Abt. Kulturgemeinde, spielte Ludwig Hoelscher das erfolgsichere Konzert für Violoncello mit Begleitung des Orchesters von Max Trapp. Franz Konwitschny (Frankfurt) dirigierte die Variationen „Don Quichote" von Richard Strauß und die Eroica. Das erste Kammerkonzert der Kulturgemeinde war anläßlich des 170. Geburtstages ein Beethoven-Abend vom Strub-Quartett. Ein umfangreiches Programm legt auch die Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim vor, die in ihren Programmen ebenfalls das zeitgenössische Schaffen stark berücksichtigt. In ihrem ersten Kammermusikabend hörte man neben Werken von Brahms und Haydn das formsichere, leidenschaftlich bewegte Klavierquartett c-moll op. 7 des in Prag lebenden, jetzt siebzigjährigen Viteslav Nowak, das in Richard Laugs (Klavier), Karl Baltz (Violine), Chlodwig Rasberger (Bratsche) und Max Spitzenberger (Cello) berufene Interpreten fand. In einem Mozart gewidmeten Orchesterkonzert kam unter anderen Werken auch das reizvolle Konzert für Harfe und Flöte (K.-V. 299) mit den Solisten Johannes Stegmann und Max Fühler zur Wiedergabe.

Carl Josef Brinkmann.

München: Den glanzvollen Beginn der Orchesterkonzerte bildete ein zweimaliges erfolgreiches Auftreten des Florentiner Festspielorchesters, einmal unter Gino Marinuzzi, das andere Mal unter Mario Rossi. Die Programme der Philharmoniker sind in diesem Jahre erfreulicherweise merklich stärker als bisher mit Neuheiten durchsetzt. Oswald Kabasta brachte bisher die Uraufführung eines Scherzo und Finale von Hugo Wolf, zwei

Zur deutschen Erstaufführung von Tschaikowskys Oper „Die Zauberin" in der Berliner Staatsoper

Bühnenbild von W. Nowikow



Bühnenbild zu „Die Zauberin“ von W. Nowikow für die Berliner Staatsoper

Einzelsätze aus der Frühzeit des Meisters, die einen interessanten Einblick in seinen Werdegang vermitteln, ferner die Erstaufführung von Pfitzners Sinfonie op. 46. In den Volkssinfoniekonzerten unter Mennerich hörte man ein Klavierkonzert von Max Trapp mit Emmy Braun als Solistin und eine Ciacona von H. F. Schaub. Daneben wird besonders die Aufführung der Originalfassungen Brucknerscher Sinfonien gepflegt.

Die Werbung für das Verständnis edler deutscher Musik unter den ihr bisher noch ferner stehenden Volkskreisen wird von verschiedenen Seiten erfolgreich betrieben, so von der Gaustudentenführung, die für einen Abend das NS.-Reichssinfonieorchester unter Franz Adam gewonnen hatte, und von der Obersten SA.-Führung, deren Orchester unter Dr. Fritz Ständer sich mit besonderer Intensität dieser Aufgabe widmet.

Aus der Fülle der Chorkonzerte seien hervorgehoben eine Aufführung von Mozarts Requiem durch den Lehrergesangverein unter W. van Hoogstraten und eine Wiedergabe der Bachschen h-moll-Messe durch den Domchor unter L. Berberich, dann ein Gastspiel der Leipziger Thomaner und ein Abend mit älteren Madrigalen und Motetten durch den Bach-Verein unter seinem neuen Dirigenten Konrad Lechner.

Die alte Musik war vertreten in zwei Bach und seinen Söhnen gewidmeten Konzerten Christian Döbereiners und in zwei Gastspielen auswärtiger Vereinigungen, unter denen das Kölner Kammerorchester besonderen Anklang fand, während das Wiesbadener Collegium musicum neben alter Musik auch das Cembalokonzert Karl Höllers zur Diskussion stellte.

In der Kammermusik gab es einen scharfen Wettbewerb einer Reihe von Streichquartettvereinigungen, die zum Teil in München noch nicht bekannt waren. Ganz besonders erfolgreich führte sich das Prager Streichquartett ein, aber auch das Salzburger Mozart-Quartett führte sich ausgezeichnet ein. Das Dresdener Streichquartett stellte sich in fast neuer Besetzung vor. Sonst rangen das Wendling-Quartett, das Strub-Quartett, das Freund-Quartett und das Peter-Quartett mit dem heimischen Stroß-Quartett um die Palme. Die Kammermusik mit Klavier trat demgegenüber allzu stark zurück; sie war fast ausschließlich durch das treffliche Münchener Klaviertrio vertreten; außerdem bot Rudolf Schöne mit Aldo Schoen den Anfang eines Zyklus sämtlicher Beethovenscher Violinsonaten, und der Cellist H. v. Beckerath mit Jos. Pembaur einen Kammermusikabend.

Von den sonstigen zahlreichen Solisten interessierte besonders der italienische Harfenmeister Luigi Magistretti und Oskar Sala, der im Verein mit dem Pianisten Harald Genzmer das Trautonium als Konzertinstrument vorführte. Unter den vielen Klavierabenden erwähne ich den erfolgreichen von Karl Aug. Schirmer, von Hans Erich Riebensahm und von Willi Gäßler, der die zweistimmigen Inventionen Bachs geschlossen wiedergab.

Liederabende gab es wenige, meist von berühmten Namen, zum Teil im Rahmen des Zyklus der Meisterkonzerte. Zwei Kompositionsabende von Heinrich Kaspar Schmid und von Philippine Schick boten neue Werke Münchener Ursprungs; der erstere interessierte insbesondere durch Kammermusikwerke mit Bläsern. Der junge Nachwuchs an ausübenden Künstlern stellte sich in den vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung veranstalteten Zyklen „Stunde der Musik“ und „Konzerte junger Künstler“ mit einer Anzahl hoffnungsvoller Begabungen vor.

Sehr ausgiebig wurde, wie alljährlich, auch in der Öffentlichkeit des Tages der Hausmusik gedacht: das Deutsche Volksbildungswerk brachte in Verbindung mit dem Trappschen Konservatorium einen Abend mit älterer und einen mit neuerer Volksmusik; die Fachschaft Musikerzieher in der Reichsmusikkammer veranstaltete ein Schülermusizieren, und auch die Hitlerjugend warb für den Gedanken guter deutscher Hausmusik.

Karl Blessinger.

Schwerin (Meckl.): Von dem Schweriner Komponisten Robert Alfred Kirchner, dessen Opern und die Mehrzahl seiner sonstigen Werke hier erstmalig zu Gehör kamen, wurde eine neue Chorkantate „Einer ist Herr der Scholle“, Dichtung von Friedrich Griese, für Chor, Solostimmen und Orchester unter Staatskapellmeister Gahlenbeck uraufgeführt. Grieses sprachlich wuchtige Dichtung hat durch Kirchner eine musikalische Ausdeutung von zwingender Wirkung erfahren, die hoffen läßt, daß dieses Werk eine weitere Verbreitung finden wird. Als örtliche Neuheit brachte Gahlenbeck im zweiten Orchesterkonzert die vierte Sinfonie von Felix Woyrsch, eine fein gegliederte und abwechslungsvolle Schöpfung, neben Tschaikowskys Namen und Julia-Ouvertüre zu Gehör, während der erste Konzertabend Brahms gewidmet war (vierte Sinfonie und Klavierkonzert d-moll — Erik Then-Bergh), Gaspar Cassado begeisterte im zweiten Konzert die Hörer mit Dvoraks Cellokonzert. Auch die beiden ersten Kammerkonzerte des Schweriner Streichquartetts, das erste mit klassischem Programm (Haydn, Mozart, Beethoven), das zweite mit einem Quintett Kirchners, der Cellosonate von Richard Strauß und Schuberts Trio B-dur op. 99 unter Mitwirkung der Berliner Pianistin Elsa Oestenay-Knochenhauer standen auf achtenswerter Höhe. Zu einer wahrhaft musikalischen Feierstunde wurde am Totensonntag die Aufführung von Brahms' deutschem Requiem unter Gahlenbeck mit Irmgard Mylord (Kiel) und Edmund Eichinger als Solisten. Erlesene Kammermusik brachten auch die beiden Abende Marieluise Hollender / Rudolph Schulz und Charlotte Mirow-Kadgin / Karl Freund. Der Chorabend der Schwarzmeer-Kosaken verlief nicht minder eindrucksvoll wie das Konzert von Wilhelm Strienz mit Bruno Seidler-Winklers umsichtiger Begleitung.

A. E. Reinhard.

Zeitgeschichte

Tag der deutschen Hausmusik 1941

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, hat folgenden Aufruf erlassen: Trotz des Kriegswinters konnte der Tag der deutschen Hausmusik 1940 im Großdeutschen Reich wirkungsvoll durchgeführt werden. Die Zahl der Veranstaltungen übertraf die des Vorjahres; durch neue und treffende Leitgedanken ist die Programmgestaltung bereichert worden, und der Gedanke der Hausmusik konnte dank der tätigen Einsatzbereitschaft aller am Kulturleben mitverantwortlichen Kräfte in immer weitere Kreise unseres Volkes hineingetragen werden.

Indem ich allen im Dienste der Hausmusik

tätigen Amtswaltern meiner Kammer und allen mithelfenden Kräften des privaten und öffentlichen Lebens für ihr erfolgreiches Wirken am vorjährigen Hausmusiktag Dank sage, kündige ich zum Jahresbeginn das Datum des diesjährigen Hausmusiktages an:

Der „Tag der deutschen Hausmusik 1941" wird am Dienstag, dem 18. November — das ist, wie alljährlich, der Tag vor dem Bußtag —, im Großdeutschen Reich durchgeführt werden. Die Gesamtleitung liegt wiederum bei der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer", Berlin SW 11, Bernburger Str. 19.

Der in unmittelbarer Nähe des diesjährigen Hausmusiktages liegende 150. Todestag W. A. Mozarts gibt besonderen Anlaß zur Vertiefung in das reichhaltige Vermächtnis Mozartscher Haus- und Kammermusik. Doch soll darüber hinaus des hochwertigen Hausmusikschaffens aller Zeiten und aller Besetzungen gedacht werden. Dabei soll dem deutschen Lied, das in den Vortragsfolgen des vorjährigen Hausmusiktages im Zusammenhang mit dem Schubert-Gedenktag zu besonderer Geltung kam, weiterhin nachdrückliche Pflege gewidmet werden entsprechend seiner grundlegenden Bedeutung innerhalb der deutschen Hausmusik.

Nur planmäßige und langfristige Vorbereitung verbürgt den Erfolg des Hausmusiktages. Im Ringen um Sein und Zukunft unseres Volkes ist uns die Hausmusik die unentbehrliche Quelle der inneren Stärkung und Erhebung. Darum rufe ich zum Jahresbeginn die Amtswalter meiner Kammer, alle Mithelfer und alle Hausmusikfreunde zum tätigen Einsatz für die größte Jahreskundgebung unserer deutschen Hausmusik auf.

Ist es Walch?

Im Dezemberheft der „Musik" erschien unter dieser Rubrik eine Notiz, der zufolge Johann Heinrich Walch als Komponist des Pariser Einzugsmarsches anzusehen wäre. Diese Frage ist aber vielleicht doch nicht so ganz einfach zu beantworten, wie der Verfasser meint. Er stützt sich im wesentlichen auf ein Original, das sein verstorbener Vater in der Gothaer Schloßbibliothek gesehen hat, gibt aber selbst zu, daß der Name Walch als Verfasser nur schwach und verblichen zu lesen war.

Nun besteht aber noch eine andere Möglichkeit, der zufolge der Verfasser jenes Marsches ein Märker namens Friedrich Richter ist.

In Brandenburg (Havel) lebt ein Zeuge, der behauptet, eine Urkunde gesehen zu haben, aus der sich Richters Urheberschaft am Pariser Einzugsmarsch ergibt. Richter war seinerzeit ein sehr bekannter Militärmusiker; es sind zahlreiche Dokumente, Originalkompositionen und Abschriften von Dokumenten vorhanden, aus denen hervorgeht, welcher Wertschätzung er sich damals seitens der Fürstlichkeiten erfreute. Er hat sogar im Jahre 1854 eine Reorganisation des gesamten Pfeifer- und Trommlerwesens in der preußischen Armee herbeigeführt und dabei auch die Unterstützung des Kriegsministeriums gefunden. Richter hat außerordentlich viel komponiert. Eines der interessantesten Dokumente seines Nachlasses stellt eine Trommel-Schule dar. Zuletzt war Richter nach Beendigung des Feldzuges 1870/71 als Chausseegeldeinnehmer in der zwischen Beelitz und Michendorf gelegenen Försterei Kunersdorf tätig.

Jener eingangs genannte Zeuge besuchte in Beelitz die Schule und gründete dort eine Schüler-Tambourkapelle. Diese Kapelle unterrichtete Richter öfter rein aus Liebe zur Musik. In seiner Wohnung zeigte Richter dem Zeugen eine Urkunde, wonach jener alte Militärmusiker den genannten Pariser Einzugsmarsch komponiert habe. Die Komposition, für Trommeln und Pfeifen instrumentiert, soll in einem besonderen Rahmen einen Ehrenplatz an der Zimmerwand eingenommen haben. Der Zeuge erklärte, daß ein Irrtum ausgeschlossen sei und verneinte eine Verwechslung der Marschbezeichnung auf das bestimmteste; er kenne den Marsch sehr genau, da er sich damals ja selbst für Trommel- und Flötenmusik sowie das Gebiet der Militärmusik interessierte. In den 70er Jahren war der Pariser Einzugsmarsch zudem ja gerade doppelt volkstümlich.

In der Familie Richters wird schon lange die Behauptung aufrechterhalten, daß Friedrich Richter, der ehemals von 1820 bis 1836 Tambourmajor im 8. Infanterie-Leibregiment in Frankfurt (Oder) war, jenen Marsch komponierte. **G.**

Georg Richard Kruse zum 85. Geburtstag

In voller Rüstigkeit und Schaffenskraft vollendete am 17. Januar Georg Richard Kruse sein 85. Lebensjahr.

Der Jubilar wurde als Theaterkind, nämlich als Sohn eines Theaterdirektors und Bühnenschriftstellers in Greiffenberg in Niederschlesien geboren. Zuerst als Kapellmeister an zahlreichen deutschen Bühnen tätig, dann als Mitglied des deutschen Theaters in Milwaukee, St. Louis und Chikago, als Theaterdirektor in der Schweiz und Süddeutschland, war er gleichzeitig Komponist und Musikschriftsteller.

Die erste maßgebliche Lortzing-Biographie entstammt seiner Feder, und seither ist Kruse nicht müde geworden, mit Schrift und Wort für den Schöpfer der deutschen Lustspieloper einzutreten. So verdankt ihm nicht nur die Lortzing-Forschung, sondern auch die Bühnenpraxis Entscheidendes, denn auch seine Bearbeitungen Lor-

tzingscher Werke haben dem Meister den Weg in unsere Zeit geebnet, die Lortzing erst in seinem vollen Wert erkannt hat.

Aus Kruses weiterem schriftstellerischem Schaffen, das weit verzweigt und ebenso vielseitig wie glücklich ist, seien noch die Otto-Nicolai-, Hermann-Goetz- und Zelter-Biographien erwähnt, ein Opernführer und zahlreiche Reclam-Bändchen mit Operneinführungen. Eigene Lustspiele Kruses sind über viele Bühnen gegangen, und auch der Komponist Kruse hatte mit Liedern, Chören, Balletten, Orchesterwerken und Bearbeitungen Beachtliches zu sagen.

Als Begründer des Berliner Lessing-Museums und der dort lange Jahre hindurch veranstalteten literarischen, musikalischen und kunstgeschichtlichen Vortragsabende sowie Aufführungen wenig bekannter Bühnenwerke hat sich der Jubilar weitere Verdienste erworben. Durch wertvolle Stiftungen hat er manche künstlerische und wissenschaftliche Sammlung um seltsame Stücke bereichert, und endlich verdankt seiner Anregung die Reichshauptstadt ebenso wie die Städte Pyrmont und Detmold ihr Lortzing-Denkmal. Für die Lebens- und Schaffenskraft des 85jährigen zeugen weitere im Manuskript vorliegende Werke, darunter eine Sammlung der Briefe von Hermann Goetz. H. K.

Theodor O. Seeger 50 Jahre alt.

Am 13. Februar vollendete Theodor O. Seeger, der Geschäftsführer der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, seinen 50. Geburtstag. Aus dem Kaufmannsberuf hervorgegangen und später als Verleger tätig, wurde er 1934 als Geschäftsführer in den damaligen Berufsstand der deutschen Komponisten berufen. Der Aufbau dieser Organisation ist zum guten Teil sein Werk. Besonders aber ist sein Name verbunden mit der Schaffung und Verwaltung der Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten, der Einrichtung und Verwaltung des als Alters- und Erholungsheim für Komponisten errichteten „Goebbels-Heimes" in Bad Harzburg, der Durchführung der jährlichen Komponistentagungen auf Schloß Burg und der geistigen und materiellen Betreuung der im Felde stehenden Komponisten.

Robert-Schumann-Musikpreis der Stadt Düsseldorf 1941

Im Jahre 1941 kommt der Robert-Schumann-Musikpreis der Stadt Düsseldorf im Betrag von 5000 RM. zur Verteilung. Einsendungen neuer musikalischer Werke, die noch nicht aufgeführt wurden, sind bis zum 15. Mai 1941 an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, Amt für kulturelle Angelegenheiten, Kreuzstr. 13 c, zu richten

mit dem Vermerk: „Robert-Schumann-Musikpreis 1941". Der Preis wird für ein sinfonisches Orchesterwerk, ein Chorwerk oder für eine Oper verliehen. Zur Teilnahme am Wettbewerb sind alle reichs- und volksdeutschen Komponisten zugelassen, die Mitglieder der Reichskulturkammer sind. Als Prüfungsunterlage ist die Partitur, bei Opern- und Chorwerken möglichst auch der Klavierauszug einzureichen.

Franz Willms hat die Musik zu einem chinesischen Tanzspiel „Die Stunde der Fische" komponiert, dessen Uraufführung unter Leitung von Albert Bittner an den Städtischen Bühnen Essen mit lebhaftem Beifall begrüßt wurde. Die choreographische Leitung hatte Sonia Korty.

Intendant Dr. Walter Storz hat die Oper „Was Ihr wollt" von Ludwig Heß zur Uraufführung im Stadttheater Stettin angenommen. Der Uraufführungstermin ist für Ende März angesetzt.

Marta Linz, die bekannte Geigerin, hat nach Beendigung einer erfolgreichen Ostpreußen-Tournee eine mehrwöchige Konzertreise für die Wehrmacht nach Italien angetreten.

Der Komponist Dr. Egon Kornauth wurde als Lehrer für Musiktheorie an die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien berufen.

Das „Konzert für Fagott und Orchester" von Sigfrid Walther Müller ist zur Aufführung in einem Sinfoniekonzert des Kgl. Konservatoriums „V. Bellini" in Palermo angesetzt. Leitung: Maestro Rito Selvaggi. Solist: Ettore Castagna.

In Nürnberg kommt in den „Konzerten für zeitgenössische Musik" unter Leitung von Dr. Kalix durch den Konzertmeister des Franken-Orchesters Ludwig Schuster das „Violinkonzert" von Malipiero zur Erstaufführung.

Die Uraufführung der Oper „Der Uhrmacher von Straßburg" von Hans Brehme wird am 25. Februar im Staatstheater zu Kassel stattfinden. Kurz darauf bringt das Deutsche Opernhaus in Berlin das Werk zur Erstaufführung.

Beim Musikfest des Gaues Westfalen-Nord wurde das Cello-Konzert von Hans Wiltberger mit sehr gutem Erfolg aufgeführt. Prof. C. M. Schwamberger (Hochschule Köln) hat das neue Werk in sein Repertoire aufgenommen und wird es in allernächster Zeit u. a. in Recklinghausen (unter Musikdirektor Bruno Hegmann) wieder spielen.

Der Münchener Pianist August Leopolder, Lehrer für Klavier an der Städt. Musikschule Aschaffenburg (Direktor: Dr. Leucht), durch zahlreiche eigene Klavierabende und als Solist des NS.-Reichssinfonieorchesters bekannt geworden, hat einen Ruf an das Musische Gymnasium, Frankfurt a. M., erhalten und angenommen.

Engelhard Barthe veranstaltete in Hamburg eine Reihe von Joseph-Haas-Abenden, die bei Publikum und Presse außergewöhnliche Anerkennung fanden. Er bereitet auch eine Aufführung des neuen Oratoriums „Das Lied von der Mutter" von Joseph Haas vor.

Christian Sinding wurde am 11. Januar 85 Jahre alt. Der norwegische Meister, der sich stets als Freund Deutschlands bekannt hat, ist mit seinen Schöpfungen bei uns heimisch. Seine Lieder, seine Kammermusik, die Solokonzerte und nicht zuletzt die Orchesterwerke erklingen im Rundfunk und in den Konzertsälen.

Litzmannstadt erhielt eine Städtische Musikschule, der auch eine Orchesterschule angegliedert werden soll.

Christian Döbereiner, dem auch im Ausland bekannten Wegbereiter alter Musik, wurde vom Direktorium der Società Nazionale „Dante Alighieri in Rom für seine langjährige künstlerische und kulturelle Tätigkeit im Interesse der beiden Nationen das Verdienstdiplom mit der „Silbernen Medaille" zuerkannt. Ferner ließ die faschistische Regierung durch das kgl. italienische Kultusministerium ihm ihre lebhafteste und höchste Anerkennung für seine großen Verdienste um die musikalische Propaganda mit Bezug auf die alte Musik Italiens zum Ausdruck bringen.

Die Reichsmessestadt Leipzig hat einen Musikpreis in Höhe von 5000 RM. geschaffen, der als Johann-Sebastian-Bach-Preis der Reichsmessestadt Leipzig alljährlich zur Leipziger Bach-Feier im Oktober verliehen werden soll. In diesem Jahre soll der Preis für ein Kammermusikwerk vom Trio bis zum Oktett für jede Besetzung (instrumental) gegeben werden. Zur Bewerbung sind Komponisten deutschen Blutes zugelassen. Als Prüfungsunterlage ist die Partitur an den Oberbürgermeister der Reichsmessestadt Leipzig — Kulturamt, Leipzig C 1, Täubchenweg 2, bis zum 31. Mai einzureichen.

Der berümte Geiger Jan Kubelik starb im Dezember in Prag im Alter von 60 Jahren.

Der frühere Leipziger Universitäts-Musikdirektor Prof. Dr. Friedrich Brandes ist in Loschwitz bei Dresden im 76. Lebensjahre verstorben. Er war an der Universität Leipzig der Nachfolger Max Regers und wirkte dort von 1908 bis 1929.

Im Alter von fast 88 Jahren starb der ehemals sehr gefeierte Geiger Prof. Waldemar Meyer in Berchtesgaden. Er hat eine glanzvolle Konzertlaufbahn hinter sich. Um die Jahrhundertwende errang er mit einem von ihm gegründeten Streichquartett große Erfolge.

Am 11. Dezember 1940 starb der Kgl. Musikdirektor Professor Theodor Gerlach in Kiel, wo er zuletzt als Musiklehrer lebte. Er entstammt einer altsächsischen Buchdrucker- und Juristenfamilie aus Freiberg in Sachsen, wurde am 25. Juni 1861 zu Dresden geboren, studierte in Leipzig und Berlin, war vornehmlich Schüler von Franz Wüllner und J. Louis Nicodé in Dresden, dann Kapellmeister an verschiedenen Bühnen, u. a. in Sondershausen, Koburg und Kassel, später mehrere Jahre in seiner Vaterstadt ansässig, wo er sich ausschließlich kompositorischem Schaffen widmete, endlich Direktor der Musikbildungsanstalt in Karlsruhe (Baden), Theaterdirektor in Kaiserslautern und in Regensburg. Gerlach war Ehrenmitglied der Reichsmusikkammer. Von seinen schätzenswerten Kompositionen wurden außer Klavierwerken und patriotischen Männerchören hauptsächlich Lieder (auch „gesprochene") bekannter, sowie die wertvollen Opern: „Matteo Falcone" (im Hoftheater Hannover 1898), „Liebeswogen" (im Stadttheater Bremen 1903) und „Das Seegespenst" (im Hoftheater Altenburg 1914) mit Erfolg uraufgeführt.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang — März 1941 — Heft 6

Was die Reichsmusikkammer nicht ist

Von ihrem Präsidenten Prof. Dr. Dr. Peter Raabe.

Die Gründung der Reichsmusikkammer hat einen jahrzehntelang gehegten Wunsch der deutschen Musikerschaft erfüllt. Viele Vorschläge zur Schaffung einer solchen Kammer waren gemacht und oft an den Diskussionsmorgen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bei seinen alljährlich wiederkehrenden Tonkünstlerversammlungen besprochen worden. Viele Menschen, Künstler und Laien haben sich dabei eine feste Vorstellung davon gebildet, wie nach ihrem Dafürhalten eine Reichsmusikkammer aussehen müßte. Bei den meisten glich dieses Bild freilich mehr einer Musiker-Kammer als einer Musikkammer.

So kommt es, daß jetzt, wo diese Kammer doch eine wesentlich andere Gestalt bekommen hat als viele sich gedacht haben, von manchen Musikern Anforderungen an die Reichsmusikkammer gestellt werden, die sie nicht erfüllen kann, zu deren Erfüllung sie auch gar nicht gegründet worden ist. Es ist vielleicht menschlich, auf alle Fälle aber bedauerlich, daß beim Durchdenken der Pläne zu einer öffentlichen Einrichtung das persönliche Interesse der einzelnen immer im Vordergrunde steht. Die Frage der Zweckmäßigkeit einer jeden Neugründung wird gleichgesetzt mit der Frage: Was wird mir diese neue Anstalt nützen? Und es ist heute noch sehr schwer, den Kammermitgliedern klarzumachen, daß eine Kammer überhaupt nicht für den einzelnen da ist, so wie ja auch die Staats- und Stadtverwaltung, die Polizei und alle übrigen öffentlichen Anstalten nicht für den einzelnen da sind, sondern für die Gesamtheit. Nutzen hat freilich auch der einzelne von allen öffentlichen Einrichtungen, nur hat er ihn meistens mittelbar, und das fällt den wenigsten in die Augen!

Der verbreitetste Irrtum über die Aufgaben der Reichsmusikkammer besteht darin, daß man sie für die Zentralstellenvermittlung auf allen Gebieten der Musik hält. Will jemand eine Kapellmeisterstelle haben oder will er Lehrer an einem Konservatorium oder einer Musikhochschule werden, so wendet er sich an die Kammer und ist immer höchst erstaunt

und äußerst unzufrieden, wenn er erfährt, daß diese Stellen nicht von der Reichsmusikkammer besetzt werden.

In den meisten Fällen paart sich diese falsche Auffassung von der Vermittlungstätigkeit der Kammer mit der noch falscheren Ansicht, daß dem Präsidenten der Kammer in allen musikalischen Dingen die Allmacht verliehen worden sei! „Ein Wort von Ihnen, Herr Präsident, und ich würde die angestrebte Stellung bekommen, oder meine Oper würde aufgeführt werden, oder meine Tochter würde als erste Koloratursängerin an das Staatstheater berufen werden!" Und wie groß ist die Entrüstung, daß der ungefällige Präsident sich der kleinen Mühe nicht unterzieht, dieses eine Wort zu sprechen oder zu schreiben!

Die Zumutungen hinsichtlich der erwünschten Vermittlung sind meistens noch von einem anderen Irrtum begleitet, nämlich von dem, daß die Reichsmusikkammer auf allen musikalischen Gebieten zuständig sei. Fast täglich wird dem Präsidenten der Kammer zugemutet, daß er das Rundfunkprogramm ändern solle. Dabei hat er mit dem Rundfunk nicht das mindeste zu tun. In ähnlicher Weise wird von ihm verlangt, daß er auf den Opernbetrieb einwirke. Der untersteht aber der Reichsmusikkammer überhaupt nicht, sondern der Reichstheaterkammer. Da die Reichskulturkammer nun einmal für die einzelnen großen Tätigkeitsgruppen eigene Kammern hat, so versteht es sich von selbst, daß in diesen auch die mit der Musik verknüpften Berufe betreut werden, daß also z. B. die musikalische Kunstbetrachtung zur Pressekammer gehört, die Musikschriftstellerei zur Schrifttumskammer. Selbstverständlich stehen die einzelnen Kammern untereinander im Verkehr und die Reichsmusikkammer gibt auch das zur Zuständigkeit einer anderen Kammer Gehörende an diese weiter, wenn es versehentlich zu ihr gelangt, aber sie kann nichts bearbeiten, was dem Aufgabengebiete einer anderen Kammer angehört, und so muß sich die Erledigung einer Sache verzögern, die nicht gleich der richtigen Dienststelle zugeführt wird.

Daß die Form, die die Reichsmusikkammer bei ihrer Gründung bekommen hat, wesentlich abwich von der, die den früher erörterten Plänen zugrunde lag, ist nicht verwunderlich, denn die Kammer kam ja in einer ganz anderen Umgebung zur Welt als die war, in der jene Pläne entstanden waren, nämlich in der Umgebung der nationalsozialistischen Weltanschauung, und sie wurde — wie schon erwähnt — keine Musikerkammer, sondern eine Musikkammer. Die Totalitätsforderung des Nationalsozialismus schließt es in sich, daß auch die Organisation alles Kunstwesens sich lücken- und fugenlos einfügen muß in die Gesamtpolitik des Reiches. Es kann im nationalsozialistischen Staat keine Kunstpolitik geben, die der allgemeinen Politik widerspricht. Die Linie der großen Politik darf nicht durchkreuzt werden durch andere Linien, die von der Kunstbetätigung ausgehen. Darauf acht zu haben und darüber zu wachen ist eine der wichtigsten Aufgaben der Reichsmusikkammer. Ihr Augenmerk hat gerichtet zu sein auf die Reinerhaltung der Musik. Was sich als der Staatsgesinnung feindlich erweist, kann nicht geduldet werden und wenn es noch so viel Talent verriete. Was aber unserem aufblühenden Reiche Ehre macht, das muß gehegt und gefördert werden, nicht um einer Person, sondern um der Sache willen, der heiligen Sache, deren Namen unsere Kammer trägt!

Der deutsche Komponist und seine Standesvertretung

Von Hugo Rasch, Stellvertr. Leiter der Fachschaft Komponisten

Wer die Vorgeschichte der Fachschaft Komponisten nicht kennt, der wird auch nicht erfassen können, von welcher Bedeutung diese Einrichtung mit dem so einfach klingenden Namen für unser gesamtes Musikleben ist, wird angesichts des heute so ruhigen Verlaufs des Geschäftsganges nicht ermessen können, welche Kämpfe und Erschütterungen diesem jahrzehntelang vorausgegangen sind. In dem sehr lesenswerten und mit ebensoviel Sachkenntnis wie Herzenswärme geschriebenen Buch von Erich Valentin „Hans Sommer, Weg, Werk und Tat eines deutschen Musikers" wird bei der Würdigung Hans Sommers als Musikpolitiker in gedrängter Form auch die Vorgeschichte der Gründung der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" behandelt. Unmittelbarer Anlaß dazu war Sommers Schrift „Die Wertschätzung der Musik". Sie handelte von der wirtschaftlichen Not unserer großen deutschen Meister und von der für ihren Verfasser feststehenden Tatsache, daß „je größer der Künstler, desto weniger er dazu tauge, im Getrieb der Welt der Anerkennung und dem Broterwerb nachzugehen" und daß „der einzelne machtlos sei, in ihrer Gesamtheit aber, persönlich und zeitlich zusammengefaßt, die Musik eine Macht bedeute, der eine zweckmäßige Organisation und eine nur dadurch zu erreichende Anerkennung nicht länger vorenthalten werden dürfe". Daß diese Organisation auch reichsgesetzlich verankert sein müsse, war ihm selbstverständliche Bedingung. Diese Schrift sandte Sommer an Richard Strauß, der die Sache sofort aufgriff und seinen Brief vom 19. Mai 1898 mit den Worten schloß: „... Wie dem auch sei: rechnen Sie auf meine vollste Sympathie und bestmögliche Unterstützung." Richard Strauß setzte sich sofort mit seinem Freunde Rösch in Verbindung, der damals als Dirigent in Petersburg tätig war. Rösch war für diesen Zweck die ideale Persönlichkeit, indem er umfassendes volljuristisches Wissen mit dem Beruf des schaffenden und nachschaffenden Musikers in sich vereinigte und außerdem über einmalige organisatorische Fähigkeiten verfügte sowie über einen unerhörten Idealismus, vor dem wir uns heute noch in Ehrfurcht beugen. Er folgte dem Ruf, und der intensiven Vor- und Zusammenarbeit der beiden war es zu danken, daß schon am 30. September 1898 die erste Komponistenversammlung in Leipzig stattfinden konnte, deren wichtigstes Ergebnis die Gründung der „Genossenschaft deutscher Komponisten" war. Zwischen diesem Datum und der Hauptversammlung vom 14. Januar 1903 lagen nervenzermürbende Zeiten für Vorstand und Mitglieder der jungen Genossenschaft. Der Reichstag lieferte ein beschämendes Spektakel, in dem die wichtigsten Punkte des Entwurfs abgelehnt oder verwässert wurden. Die Unermüdlichkeit und das feste Zusammenhalten der deutschen Komponisten unter ihrer vorbildlichen Führung Rösch-Strauß müssen uns heute noch mit größter Bewunderung erfüllen. Es war ein zäher Kampf sowohl um hohe Ideale wie um wirtschaftliche Sicherstellung. In der Hauptversammlung vom 14. Januar 1903 wurde die „Genossenschaft deutscher Komponisten" in die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" umgewandelt und die „Anstalt zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte" (Afma) als Teil der neuen Gesellschaft gegründet. „Damit", so hieß es in den „Vertraulichen Mitteilungen", Nr. 1 des Jahres 1903, „ist die Genossenschaft in der Lage, den deutschen Tonsetzern eine Sicherung und angemessene Verwertung ihrer Aufführungsrechte zu ermöglichen und auch die anderen Ziele der Genossenschaft, insbesondere die Einrichtung einer Unterstützungskasse und auch die werktätige Förderung der Musikpflege, zu verwirklichen." Am 7. April 1903 wurde der jungen Genossenschaft die Rechtsfähigkeit verliehen, und am 1. Juli 1903 nahm die „Anstalt für musikalische Aufführungsrechte" ihre Tätigkeit auf. Erich Valentin sagt mit Recht dazu: „Dieses segensreiche Unternehmen stand im Zeichen gemeinsamen Wollens der Komponisten wie der Verleger."

Die 1915 erfolgte Abwanderung eines Teiles der Komponisten und Verleger und die dadurch bedingte Gründung der Gema, die vielen späteren Verhandlungen und Bemühungen um eine gütliche Wiedervereinigung werden allen daran Beteiligten in der Erinnerung geblieben sein. Diese Wiedervereinigung erfolgte endlich im Jahre 1933. Dank der Tat, die die Reichsregierung mit dem Reichskulturkammergesetz und dem Sondergesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung musikalischer Aufführungsrechte vollbracht hat, wurden die vorherigen beklagenswerten Zustände endgültig beseitigt. Alle Musikschaffenden gehörten nunmehr dem „Berufsstand der deutschen Komponisten" an, die Verwertungsgesellschaften wurden in der Stagma zusammengeschlossen, die einen Beirat von je einem Treuhänder der Komponisten, der Verleger und der Textdichter erhielt.

Am 18. Februar 1934 fand unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels in der neuen Universitäts-Aula der erste deutsche Komponistentag statt, zu dem zahlreiche Einladungen an interessierte Ministerien sowie an in- und ausländische Gäste ergingen, so daß Dr. Richard Strauß in seiner Ansprache mit Stolz und Recht die Worte gebrauchen konnte: „Wenn ich für den

heutigen Tag meine Berufsgenossen aus dem ganzen Reich zum ersten deutschen Komponistentag zusammengerufen, wenn ich die ausländischen Kollegen zur Teilnahme aufgefordert, den Herrn Reichskanzler und die Herren Reichsminister, die Kulturminister der Länder und andere führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, ferner auch die diplomatischen Vertreter des Auslandes gebeten habe, an unserem Komponistentag als Ehrengäste teilzunehmen, so geschah dies gewiß nicht, um ein Fest zu feiern. So erhebend für mich und für alle anwesenden deutschen Komponisten der Anblick dieser stattlichen Versammlung ist, so froh und stolz wir sind, daß die gebetenen Ehrengäste so bereitwillig unserer Einladung gefolgt sind — wir denken vor allem an die Arbeit, die wir mit dieser Tagung zu leisten haben, an die Aufgaben, die uns gestellt und die in bester Weise zu lösen wir entschlossen sind. Gerade darum ist auch der Dank, den ich unseren Ehrengästen abzustatten habe, besonders tief und herzlich, weil wir wissen, daß die Teilnahme an unserem Komponistentag die Teilnahme an dem Schicksal des deutschen musikalischen Schaffens, das unser Leben ist, bedeutet."
Vorher hatte der damalige Staatssekretär Funk in seiner Eröffnungsansprache die Komponisten der urheberfreundlichen Einstellung der Reichsregierung versichert und hinzugefügt, daß diese auch weiterhin die Voraussetzungen dafür schaffen wird, daß der geistig und künstlerisch Schaffende, sofern er nur diesen Namen verdient, zu seinem Recht kommen und den Weg für seine Werke vorbereitet finden wird.

An 23. November 1935 fand, abermals unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels, der zweite deutsche Komponistentag, der schon Dr. Peter Raabe als Präsident der Reichsmusikkammer und Dr. Paul Graener als Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten sah, im Plenarsaal des ehemaligen Preußischen Herrenhauses zu Berlin statt, bei dem wieder Vertreter verschiedener Ministerien und zahlreiche Gäste aus dem In- und Ausland zu begrüßen waren. Der Bericht darüber begann mit folgenden Worten: „Wenn das Echo, das der zweite deutsche Komponistentag bei den Künstlern, dem Publikum und der Presse fand, noch nachhaltiger war als beim ersten im Vorjahre, so liegt das in der Tatsache begründet, daß der erste Komponistentag nur Zielsetzung sein konnte, auf dem zweiten jedoch schon von dem vielen tatsächlich Erreichten berichtet werden konnte. Allzu Problematisches in der Zielsetzung mußte über Bord geworfen werden, die Erfahrung, als immer noch die beste Lehrmeisterin, wirkte andererseits als berufenste Mitarbeiterin bei der Neugestaltung der Dinge mit. Ideelles und Materielles hatten sich oft zu vereinen oder sich gegenseitig Platz zu machen." Der Bericht gab genaue Kunde von der stillen und zähen Arbeit des vergangenen Jahres, von dem Erreichten und von dem noch Anzustrebenden.

Die fortschreitende Vereinheitlichung der gesamten Arbeit im Rahmen der Reichskulturkammer brachte es mit sich, daß der ehemalige „Berufsstand der deutschen Komponisten" kein Sonderdasein mehr führen konnte, sondern völlig in der Reichsmusikkammer aufgehen mußte, und zwar als „Fachschaft Komponisten". An dem Arbeitsquantum, das von dem „Berufsstand der deutschen Komponisten" bewältigt werden mußte, hat sich wenig geändert, nur ist die „berufsständische Betreuung" der Mitglieder der Fachschaft Komponisten noch mehr in den Vordergrund gerückt worden. Auch die Verwaltung hat an Umfang zugenommen. Der Schriftverkehr beginnt schon mit der Aufnahme des Mitgliedes in die Reichsmusikkammer oder seiner listenmäßigen Führung bei der Fachschaft Komponisten.

Nach Eingang der Fragebogen ist zu prüfen, ob der Antragsteller schon mit seinen Kompositionen öffentliche Aufführungen gehabt hat oder seine Werke im Druck erschienen sind. Es ist dann zu entscheiden, ob der Antragsteller die Mitgliedschaft der Reichsmusikkammer zu erwerben hat oder ob er listenmäßig bei der Fachschaft Komponisten zu führen ist, oder ob er gemäß § 9 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz wegen geringfügigen Schaffens zu befreien ist. Dann sind die laufenden Anträge auf Führung eines Decknamens zu bearbeiten.

Über die Vielseitigkeit der Fachschaftsarbeit möge der Posteingang eines einzigen Tages Aufschluß geben: Anfrage eines Komponisten, welche Vorschriften für die Gründung eines Selbstverlages bestehen. Beschwerde über rückständige Abrechnungen eines Verlegers. Anfrage über Verteilung der Leihgebühr zwischen Komponist, Textdichter und Verleger bei einer Operette. Beschwerde eines Komponisten, weil er seit vier Monaten von einem Dirigenten die zur Ansicht gesandte Komposition nicht zurückerhält. Ein Textdichter sendet Texte mit der Bitte, einen Komponisten für die Vertonung zu interessieren oder er sendet Gedichte mit der Bitte um Beurteilung, ob sie sich überhaupt für eine Vertonung eignen. Antrag eines Komponisten auf Umwandlung seines Wahrnehmungsvertrages in einen Berechtigungsvertrag bei der Stagma. Anfrage eines Wißbegierigen, warum im Horst Wessel-Lied der Zweivierteltakt eingeschoben sei (1941!). Anfrage eines Dirigenten, ob gegen die Aufführung eines Werkes Bedenken bestehen. Ein Musikzugführer der SA. bittet um Zusendung einer Liste von unerwünschter Musik. Anfrage eines Schülers, ob mit Komponieren Geld zu verdienen sei; er müsse

sich zu einem Beruf entschließen. Anfrage, wie der Name Dvořák ausgesprochen wird. Bitte einer Erbin um Prüfung des gesamten musikalischen Nachlasses ihres Vaters. Ein Studienrat bittet um Nennung von Musikstücken für eine Schulaufführung. Anfrage nach der Tonhöhe der großen Glocke des Kölner Domes. Beschwerde über einen Verleger, der ein Werk nicht fristgemäß druckt und noch viel dergleichen mehr. Zahllos die Bitten um Förderung durch Aufführungsmöglichkeiten oder Hilfe bei der Drucklegung von Kompositionen.

Von großem Wert sind die Sprechstunden, in denen die zahlreichen Besucher nicht nur Wünsche fachlicher Natur vortragen, sondern auch Hilfe in persönlichen Dingen erbitten, was beides, soweit praktisch möglich, erfüllt wird. Die Durchschnittszahl der jährlichen Besuche dürfte 1000 erreichen.

Desgleichen wird der Rechtsberater der Fachschaft in vielen wichtigen Urheberrechtsfragen, Plagiatfällen, Angelegenheiten nicht genehmigter Bearbeitungen usw. in Anspruch genommen, nicht weniger in steuerlichen Fragen, Verlagsangelegenheiten und in allen anderen Rechtssachen, auch hier wiederum vielfach persönlicher Natur.

Eine sehr wichtige Einrichtung ist der Werkprüfungsausschuß (825 Werke wurden im vergangenen Jahre geprüft), der eingesandte Arbeiten von Mitgliedern und Nichtmitgliedern der Kammer kostenlos prüft und in besonders geeigneten Fällen sie an den „Arbeitsbeschaffungs-Ausschuß" weiterleitet, der sich seinerseits um Aufführungsmöglichkeiten bemüht, jedoch — dies muß besonders betont werden — nur in Fällen eines außerordentlich guten Urteils. Weiter bemüht sich dieser Arbeitsbeschaffungs-Ausschuß für die Komponisten auch bei der Suche nach einer geeigneten Verdienstmöglichkeit, wie überhaupt um die soziale Betreuung der Mitglieder.

Die Tätigkeit des Treuhänders der Fachschaft Komponisten bei der Stagma bedingt auch Besprechungen über Stagma-Angelegenheiten, über Wünsche, die in Verteilungsfragen an ihn herangetragen werden, und sonstige, das Arbeitsgebiet der Fachschaft und der Stagma gleichzeitig berührende Angelegenheiten. Einen großen Raum nehmen die umfangreichen Vorarbeiten und die Durchführung der jährlichen Komponistentagungen ein, die jetzt endgültig auf Schloß Burg a. d. Wupper stattfinden und neben der Aussprache über berufliche Dinge die Förderung des zeitgenössischen Schaffens zum Zweck haben.

Das zeitgenössische Schaffen auf einem Sondergebiet, nämlich dem der deutschen Kammermusik, wird auch durch die an jedem ersten Donnerstag des Monats in der Konzertspielzeit stattfindenden Kammermusikabende der Fachschaft Komponisten in der „Kameradschaft der deutschen Künstler" zu Berlin besonders berücksichtigt. Diese Abende finden jetzt seit sechs Jahren statt, und es kamen bisher 141 Komponisten mit über 340 Werken zu Wort.

Eine außerordentlich wertvolle Sonderaktion während des Krieges bedeutet die Betreuung der feldgrauen Komponisten durch Veranstaltung von Konzerten mit Werken feldgrauer Komponisten, die von der Fachschaft veranstaltet werden, sowie die Betreuung der feldgrauen Komponisten selbst in allen anderen berufsständischen Angelegenheiten, die in zahllosen Feldpostbriefen an die Fachschaft herangetragen werden.

Neben all dem läuft die ständige Arbeit der Vorbereitung und der Redaktion der „Mitteilungen der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer" sowie die künstlerische und technische Vorbereitung der „Reichsmusiktage", deren Prüfungsausschuß in der Fachschaft Komponisten in zahlreichen Sitzungen seines Amtes waltet.

Die enge Zusammenarbeit der Fachschaft sowohl mit der „Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten" wie mit der Spende „Künstlerdank" ist dadurch besonders günstig gelagert, daß der eine der in Frage kommenden Sachbearbeiter gleichzeitig geschäftsführender Kurator der „Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten", der andere Treuhänder der Spende „Künstlerdank" ist. Hunderte von in Not geratenen Komponisten und Witwen von Komponisten erfahren dadurch Betreuung und erhalten an ihrem Lebensabend von der „Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten" Alterssold oder Witwengeld, durch den „Künstlerdank" meist größere Spenden zur Überbrückung unverschuldeter Notlagen. Im „Goebbels-Heim", dem Erholungsheim der „Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten" können sich Komponisten erholen, um frische Kräfte für ihren Beruf zu sammeln.

Aus Vorstehendem geht hervor, wie vielseitig das Tätigkeitsfeld der Fachschaft Komponisten ist und welche Anforderungen an jeden einzelnen gestellt werden, Anforderungen, deren Bewältigung oft weder rein künstlerisch, noch rein kaufmännisch, noch rein juristisch oder rein büromäßig erledigt werden können, da so vieles ineinandergreift. So ist es auch hier wie beim heutigen Soldaten: gar oft ist der einzelne auf sich selbst gestellt; und gerade aus diesem Umstand entspringt die Verantwortungs- und Arbeitsfreudigkeit auch des letzten Mitarbeiters und sein Wille, unter der Gesamtleitung des Fachschaftsführers sein Bestes zu geben.

Künstler suchen Rat

Von Ernst Schliepe, Leiter der Fachschaft Solisten

„... deshalb bin ich eben heute zu Ihnen gekommen, um zu sehen, ob Sie mir dann und wann zu einer Verpflichtung im Konzert oder Rundfunk verhelfen können." Das Gegenüber schweigt und sieht den Leiter der Fachschaft Solisten erwartungsvoll an, dem ein solches Ansuchen leider nichts Neues ist. Die Mehrzahl aller Solisten, die ihre Fachschaft aufsuchen, erwartet eine Förderung in dieser Richtung — und wird regelmäßig enttäuscht. Eine offizielle Engagementsvermittlung für Solisten gibt es nämlich nicht, und sie kann auch von der Reichsmusikkammer gar nicht ausgeübt werden.

Dieser immer wieder erteilte Bescheid versetzt das Gegenüber in ratloses Staunen. Tausend gegen eins kann man wetten, daß nun die Frage kommt: „Ja, was tut die Reichsmusikkammer denn eigentlich für uns?!"

Hierauf ist der Fachschaftsleiter natürlich vorbereitet. Er beantwortet sie nicht unmittelbar — weil das zu zeitraubend und weitschweifig wäre —, sondern stellt eine bewährte gleichnishafte Gegenfrage: „Nehmen Sie einmal an, Sie wären nicht Sänger oder Pianist, sondern ein junger Arzt, der nach bestandenem Examen seine Praxis eröffnet hat und auf Patienten wartet. Es kommen aber keine, weil unglücklicherweise für Sie der allgemeine Gesundheitszustand nichts zu wünschen übrig läßt. Würden Sie daraufhin zur Ärztekammer gehen und dort verlangen, daß man Ihnen Kranke zuweist?" Diese Parallele wirkt stets so überzeugend, daß jede weitere Diskussion über diesen Punkt entfällt.

Immerhin aber führt die Bitte um die Besorgung von künstlerischen Engagements mitten in das umfangreiche Gebiet der Berufsberatung und -betreuung hinein, womit gleichzeitig die wichtigsten Probleme des musikalischen Nachwuchses angeschnitten werden. Eine amtliche Beratung wird für die praktischen Berufe schon seit langer Zeit ausgeübt; für die künstlerischen können naturgemäß nur die einzelnen Kammern zuständig sein. So ist es nur zu begrüßen, wenn der Wunsch nach beruflicher Beratung in den Kreisen der Künstler und derer, die es werden wollen, sich immer mehr verbreitet. Nur so kann mancher vorschnelle Entschluß, der später bittere Enttäuschung zur Folge hat, vermieden werden. Über keinen Beruf sind nämlich so viel falsche Vorstellungen verbreitet, wie über den des Künstlers, in unserem Falle also über den des Musikers und Solisten.

Solist — hier stock' ich schon. Wer ist Solist? Jeder beansprucht es zu sein, der mit einer musikalischen Darbietung solo auftritt. Diese weiteste Auslegung des Begriffes Solist bedingt, daß nicht nur die künstlerisch genügend vorgebildeten Kräfte Mitglieder der Fachschaft Solisten werden, sondern einfach jeder Volksgenosse, der als Sänger oder Spieler irgend eines Instrumentes sich irgendwo allein produziert. Daher auch die Mitgliedschaft von Handwerkern, Gastwirten, Versicherungsagenten, Stenotypistinnen und mehr oder weniger gutsituierten Ehefrauen. Sie alle behaupten, Solisten zu sein und können auf Grund der ihnen ausgehändigten Mitgliedskarte dies beweisen — ob auch hernach mit der künstlerischen Tat, bleibt allerdings noch offen. Begreiflicherweise aber hat die Summierung aller solistischen Kräfte, die natürlich der Beschäftigung harren, ein solches Überangebot zur Folge, daß die Chancen für den einzelnen auf ein Minimum zusammenschrumpfen, denn so viel Konzerte gibt es auch im Großdeutschen Reich, ja wahrscheinlich in ganz Europa nicht, daß alle Solisten davon leben könnten. Wie gut, daß die Reichsmusikkammer nicht verpflichtet ist, ihnen allen Engagements zu verschaffen!

Der Zustrom der Solisten zum öffentlichen Musikleben aber wächst ständig. Alle Akademien und Musikschulen, nicht gerechnet die unübersehbare Menge der Privatlehrer, bereiten zum mindesten ihre guten Schüler für den Solistenberuf vor; es werden sogar neue Konservatorien gegründet, die u. a. dieses Ziel verfolgen. Kein Wunder, daß nun alle Schüler auch glauben, früher oder später darauf eine eigene Existenz begründen zu können. Welche Illusion! Die rauhe Wirklichkeit sieht ganz anders aus.

Obwohl wir ein sehr ausgebreitetes und vielgestaltiges Musikleben haben, ist doch der tatsächliche Bedarf an konzertierenden Solisten verhältnismäßig gering. Die Struktur des Musiklebens ist nämlich in allen Städten gleich: es gibt eine Serie „große" Sinfoniekonzerte, eine Serie volkstümliche Konzerte (heute meistenteils von „Kraft durch Freude" übernommen), dann die ausgesprochenen Solistenkonzerte und Kammermusikabende. Hinzu kommen noch einige Chorkonzerte, sofern diese nicht schon in die Sinfonieabende eingebaut sind. Jedes dieser Konzerte beschäftigt einen Solisten, nur bei chorischen Veranstaltungen oder Kammermusikabenden sind es mehrere. Erfahrungsgemäß will der Musikdirektor jeder Stadt, selbst wenn sie weniger als 50 000 Einwohner zählt, nur „Künstler allerersten Ranges" haben; er behauptet, sein Publikum sei es nicht anders gewöhnt und würde sonst nicht in die Konzerte kommen. Das Letztere ist zwar unwahrscheinlich, weil die erforderlichen Maßstäbe dazu in den Kleinstädten am allerwenig-

sten vorhanden sind, allein ein solches Argument zieht immer. Daher kommt es, daß unsere Prominenten (aber auch nur diese) tagtäglich auf der Bahn liegen und auch an kleinen Orten in Konzerten auftreten müssen, deren gewöhnliches Niveau vielleicht weit unter ihrem eigenen liegt. Sie können sich dagegen nicht einmal durch eine hohe Honorarforderung schützen, sie wird ihnen glatt bewilligt. Der Veranstalter hofft nämlich auf die Zugkraft des großen Namens und sagt sich: was hier eventuell zugesetzt wird, kann das nächstemal einem kleineren Solisten abgezogen werden. Das ist zwar nicht sozial gedacht, aber bequem und praktisch.

Wir haben also einen kleinen Kreis von Solisten ersten Ranges, die auf Grund ihres überragenden Könnens alle großen Konzerte besetzt halten und Jahr für Jahr in den gleichen Städten auftreten. Sie und ihre Vermittler verdienen sehr viel. Den Rest der noch vorhandenen namhaften Veranstaltungen bestreitet eine größere Gruppe auch noch gut beschäftigter Künstler, die in der Gunst des Publikums nicht ganz so hoch gestiegen sind wie die Prominenten. Zu dieser viel beneideten Stellung zu gelangen, ist nämlich mehr oder weniger Glückssache und keineswegs nur vom persönlichen Können abhängig — wenn man auch sagen kann, daß dieses Glück auf die Dauer nur der Tüchtige hat. Damit sind die sicheren Existenzgrundlagen für den Solisten jedoch erschöpft. Die überwältigende Mehrheit kann demnach nicht damit rechnen, von diesem Beruf ohne Sorgen leben zu können. Vor allen Dingen werden ja die hohen Honorare, sagen wir von 500 RM. aufwärts pro Konzert, nur dem gezahlt, der bereits einen Namen hat; alle anderen müssen sich mit bedeutend weniger begnügen. Wenn man sich überlegt, daß Honorare um 50 RM. herum nicht die Ausnahme, sondern bei der Masse der sogenannten kleineren Konzerte (auch bei „Kraft durch Freude" und beim Rundfunk) die Regel bilden, so kann sich jeder leicht ausrechnen, wieviel Konzertabschlüsse ein Künstler jährlich tätigen müßte, um einigermaßen leben zu können. Wer aus dieser Berufsgruppe kann sich jedoch rühmen, alljährlich 100 oder auch nur 50 Abschlüsse dieser Art zu haben? Wenn er das zu erzielen vermag, muß er schon einen Namen haben, — und dann kann er mehr verlangen.

Überhaupt darf man die konzertierenden Künstler in zwei Gruppen einteilen: die einen bekommen das Honorar, was sie verlangen — die anderen müssen nehmen, was man ihnen bietet. Aus diesem Grunde läßt sich die im allgemeinen ungünstige Situation der Solisten nicht dadurch verbessern, daß man ihnen rät, sie sollten nicht so billig abschließen, sondern auf ihre Würde bedacht sein und mehr verlangen.

Viel gelästert wird der Konzertvermittler, das kommt aber wohl daher, weil man seine Lage nicht richtig betrachtet. Natürlich: der arrivierte Künstler braucht im Grunde genommen keinen Vermittler, denn ihm fliegen die Engagements auch so zu. Bei ihm ist die Tätigkeit des Vermittlers mehr die eines Sekretärs. Für den jungen Künstler hingegen, der den Vermittler dringend nötig hätte, weil ihm alle Verbindungen und praktischen Kenntnisse fehlen, kann auch der Vermittler recht wenig tun; auch er kann ja keinen Konzertveranstalter zwingen, ihm gerade diesen oder jenen Schützling abzunehmen. Wo keine Nachfrage ist, nützt auch kein Angebot. Allerdings wird mit vollem Recht immer wieder verlangt, daß zu den hauptsächlichsten Aufgaben der Konzertvermittlung auch die Durchsetzung unbekannter künstlerischer Kräfte gehört, wenn es auch mit einem Risiko verbunden ist. Gerade hierin ist die Kulturaufgabe zu erblicken, die sich der verantwortungsbewußte Konzertvermittler stellen sollte — während umgekehrt ein Vermittler, der lediglich seine Geschäfte mit berühmten Opernsängern macht, keine kulturelle, sondern lediglich eine kaufmännische Tätigkeit ausübt. Er sollte eher Mitglied der Handelskammer als Mitglied der Reichsmusikkammer sein!

In dem Vorhergesagten sind die hauptsächlichsten Nöte des Solistenstandes dargetan. Ob und inwieweit ihnen überhaupt abgeholfen werden kann, wird jeder mit einiger Überlegung selbst entscheiden können. Solange unsere Konzertveranstalter jedoch von sich aus zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses nichts tun oder sich wohlmöglich noch dagegen sperren, auch einmal einen unbekannten Namen ins Programm zu setzen, ist auf Besserung gar nicht zu hoffen. Es ist übrigens nicht einzusehen, warum man den Veranstaltern nicht nahelegen oder vielleicht sogar die Auflage machen soll, ihre Konzertserien mit einem bestimmten Prozentsatz von Nachwuchskräften zu besetzen. Eine gewisse Honorargrenze, vielleicht 500 RM., würde dann entscheiden, wer noch zum Nachwuchs gehört und wer nicht.

Unter den Konzertsängern wird immer wieder Beschwerde darüber geführt, daß ihnen die Opernsänger unerwünschte Konkurrenz machen. Mehr als einmal ist schon nach einem Verbot gerufen worden. Dabei wird nun freilich übersehen, daß die namhaften Liedersänger, die wir haben, überwiegend Opernsänger waren oder noch sind, und daß überhaupt der erfolgreiche Opernsänger (nur dieser tritt ja im Konzertsaal auf) von vornherein sein Publikum hat, vom Stimmlichen ganz abgesehen. Mag ein solcher Wettbewerb von den Konzertsolisten auch als lästig empfunden werden — es wäre gleichwohl nicht im Interesse der Kunst, ihn zu unterbinden. Der Filmschauspieler muß sich den Wettbewerb der Bühnengrößen auf der Leinwand ja auch gefallen lassen. Selbstverständlich

muß aber auch hier die Kirche im Dorf bleiben und eine Trennung der Gebiete Konzert und Operngesang überall da vorgenommen werden, wo man begründete Ansprüche verletzt.

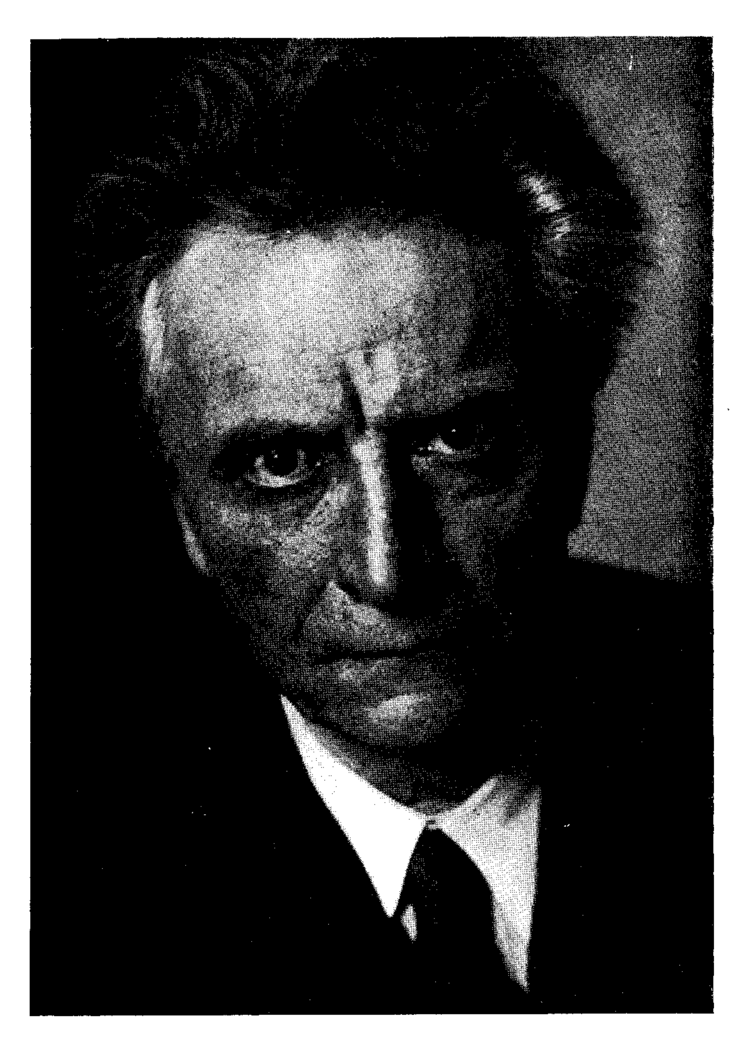
Eine Berufsberatung des konzertierenden Künstlers wird sich also zunächst darauf erstrecken, ihm die künstlerischen und wirtschaftlichen Aussichten klar zu machen. Fast immer sind die Ratsuchenden solcher Belehrung zugänglich, besonders wenn sie sehr jung sind und sich offensichtlich falsche Vorstellungen gemacht haben. Bei den älteren Künstlern ist die Sache meist schwieriger: hier wird der Rat oft nicht in der Absicht gesucht, ihn befolgen zu wollen, sondern aus einer mehr oder weniger nebelhaften Vorstellung heraus, daß es noch irgendwelche unbekannte Verdienstmöglichkeiten gäbe oder daß der Herr in der Kammer eine Art Zauberkünstler wäre, der auch in den kompliziertesten Situationen mit irgendwelchen Mitteln helfen kann. Die Erkenntnis, daß sich da beim besten Willen nichts tun läßt, ist dann für beide Teile bitter.

Für das starke Kunstbedürfnis, das in allen Kreisen unseres Volkes vorhanden ist, sprechen nicht zum wenigsten die fortgesetzten Gesuche um Prüfung des musikalischen Talents. Man sollte nicht glauben, wer sich alles für befähigt hält, Künstler zu werden. Vielfach sind es Menschen, die schon jahrelang einen anderen nahrhaften Beruf ausüben, die Frau und Kinder und vielleicht auch ein Bankkonto haben und nun eines Tages auf die Idee kommen, ohne Rücksicht darauf Sänger zu werden. Auch Leute, die sich niemals näher mit Musik befaßt haben — Handwerker, Landwirte, Fabrikarbeiter, Häusermakler — fühlen sich plötzlich von der Muse geküßt und meinen, daß sie ihren bisherigen Beruf verfehlt haben, zumal ihnen „von allen Seiten" versichert wird, daß sie eine besonders schöne Stimme hätten. (Merkwürdigerweise wollen alle diese „Talente" durchaus Sänger werden, nicht etwa Pianist oder Orchestermusiker.) In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle verläuft die bereitwilligst gewährte Prüfung negativ, so daß die natürlich auf Staatskosten erwartete Ausbildung nicht stattzufinden braucht. Verwunderlich ist dabei nur immer wieder die unglaubliche Unkenntnis über alle Vorbedingungen, die der künstlerische Beruf erfordert. Man meint die Musik mit einigem guten Willen so lernen zu können, wie ein beliebiges Handwerk, und hält das für ein hervorstechendes Talent, was jeder Mensch mehr oder weniger als Naturanlage mit sich bringt.

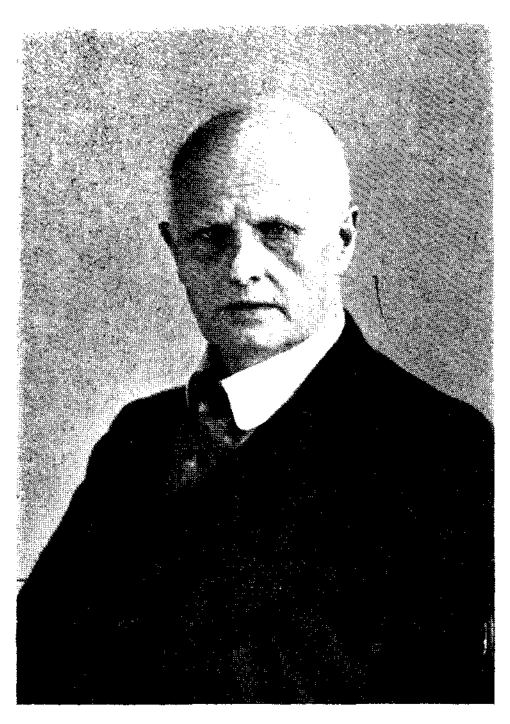
Talentprüfung ist auch eine der Vorbedingungen für die Teilnahme an den „Konzerten junger Künstler". Sie sind, in 27 Städten des Großdeutschen Reiches, eine der markantesten Einrichtungen zur Förderung des musikalischen Nachwuchses. Verbunden mit der allerdings nur in vier Städten vorhandenen „Stunde der Musik" bieten sie den unbemittelten Kunstjüngern eine (unter Umständen wiederholte) Auftrittsmöglichkeit und ohne jedes Risiko noch einen kleinen Verdienst. In den Berliner „Konzerten junger Künstler" werden jährlich über 50 Sänger und Instrumentalisten in 20 bis 25 Konzerten herausgestellt, die auf dem Austauschwege auch nach den anderen Städten des Reiches verpflichtet werden können. Natürlich kommen hierfür nur die Besten in Frage. Es wäre sehr zu wünschen, wenn sich von dieser begehrten Einrichtung eine natürliche Brücke zu dem andern Ufer bauen ließe, auf dem die Konzertveranstalter und -vermittler sitzen, damit die so schön angebahnte Nachwuchsförderung sich nicht im Sande verläuft.

Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang die Frage, welcher Grad des Könnens unter dem Nachwuchs im allgemeinen gefunden wird. Man sollte ja eigentlich annehmen, daß sich nur der zur Solistenlaufbahn drängt, der wirklich etwas ganz Hervorragendes zu bieten vermag. Das trifft aber nicht zu. Selbst die mit Reifezeugnis von den Hochschulen abgegangenen jungen Künstler erreichen, wenn sie sich dem in Berlin eingerichteten „Gemeinsamen Fachausschuß" zur Nachprüfung ihres Könnens stellen, nur selten das hohe Niveau, auf dem sich eine aussichtsreiche Karriere begründen läßt. Das gilt hauptsächlich für Sänger, Geiger und Cellisten. Es mangelt nicht nur an den höchsten technischen Graden — dem, was man Virtuosität nennt —, sondern empfindlicher noch an den künstlerischen Feinheiten, der Anschlagskunst, dem Geschmack und der Geistigkeit — kurzum, an den Differenzierungen. Das gute Durchschnittsniveau hat sich gehoben, dafür sind aber die Spitzenleistungen seltener geworden. Trotzdem kommt es in allen nur vertretbaren Fällen zu einer Verpflichtung der Anwärter für die „Konzerte junger Künstler", denn man will dem Begabten eine Chance geben und hofft im übrigen auf seine weitere Entwicklung. Eine gleiche Großzügigkeit aber etwa bei der Bewerbung um den Nationalen Musikpreis anzuwenden, wäre unangebracht. Dieser höchste Staatspreis kann nur an künstlerische Persönlichkeiten verliehen werden, die ihr Können schon wiederholt unter Beweis gestellt und sich bewährt haben. Der Nationalpreis soll ihnen die letzten Tore zur künstlerischen Laufbahn öffnen; darum müßte es eine Selbstverständlichkeit sein, daß die mit einem solchen Preis Ausgezeichneten auch sofort in die erstrangigen städtischen Sinfoniekonzerte eingeführt werden. Diese hohen Ziele werden im Kreise der zahlreichen Bewerber um den Nationalen Musikpreis allerdings vielfach verkannt, sonst müßten nicht so viele schon bei der ersten Sichtung ausgeschieden werden. Aber selbst das Vorentscheidungsspiel bringt dann noch manche Überraschung nach der negativen Seite hin.

Besonders umfangreich sind die Nöte in den Kreisen



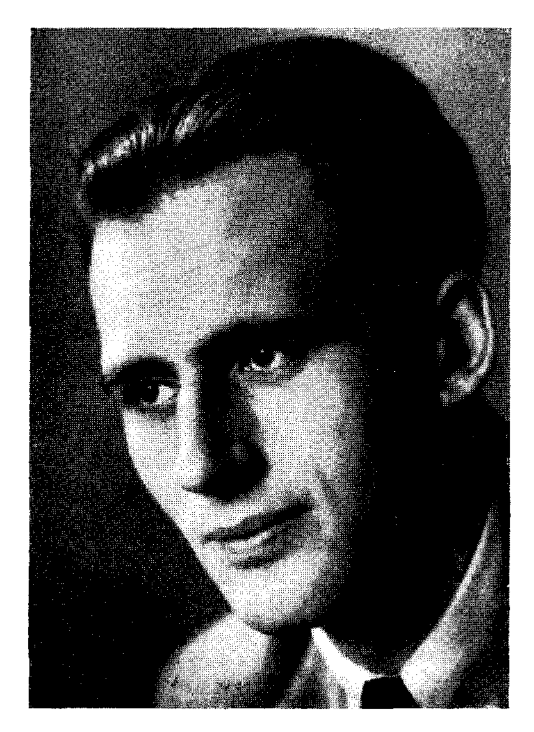
Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer



Der Tonsetzer Richard Wintzer,
der am 9. März 75 Jahre alt wurde



Prof. Max Donisch †,
Leiter der Abt. „Kunst" des Deutschlandsenders



Der Komponist Jan Koetsier

der Kirchenmusiker. Wenn trotzdem verhältnismäßig wenig Klagen von dort her laut werden, so liegt das wohl daran, daß es hier im ganzen weniger Enttäuschungen gibt. In der evangelischen Kirche sind die Gehaltsverhältnisse geregelt, ebenso auch der Studiengang mit den drei möglichen Abgangszeugnissen. Der künftige Organist weiß also, wieviel er ungefähr verdienen kann und muß sich danach einrichten. Ganz anders sieht es aber bei den katholischen Organisten aus. Hier bleibt noch alles zu tun übrig. Wohl niemand wird die leider wahre Tatsache für möglich halten, daß es in riesiger Zahl, nämlich auf den Dörfern vor allem in der Ostmark und im Sudetenland Kirchenmusiker gibt, die im Monat durchschnittlich 6 bis 10 RM. verdienen. Das trifft sogar für manche kleine Städte zu. Natürlich kann ein solcher Kirchendienst nur nebenamtlich ausgeübt werden, im Hauptberuf sind diese Organisten alles mögliche andere, vielfach sogar — Unterhaltungsmusiker. Sie spielen also an Wochentagen in Kneipen und auf Tanzböden und Sonntags zur Messe. Ein erhebender Gedanke, fürwahr!

Der gegenwärtige Krieg hat auf die Verhältnisse der konzertierenden Künstler in sehr eigentümlicher Weise eingewirkt. Am Anfang sah es so aus, als würden gerade besonders die Solisten zu leiden bekommen: Konzerte fielen aus, die Schüler sagten ab, im Rundfunk gab es nichts mehr zu tun usw. Wenn auch verschiedene Verdienstmöglichkeiten der Friedenszeit nicht mehr bestehen, so hat sich doch nach anderer Richtung hin ein Umschwung zur Besserung vollzogen. Das Konzertleben wird nach besten Kräften aufrecht erhalten, die durch den Krieg bedingten Erschwerungen nimmt man in Kauf, das Publikum besucht nach wie vor die ihm lieb und zum Bedürfnis gewordenen Veranstaltungen. Die sogenannte kulturelle Truppenbetreuung (Front- und Lazarettkonzerte) erfordert in größerem Umfang auch solche Solisten, die bisher gar keine Gelegenheit zu Tourneen hatten. Da hier, sofern es sich nicht um einen ehrenamtlichen Einsatz handelt, angemessene Gagen gezahlt werden, macht sich zur Zeit bereits ein Mangel an gewissen Instrumentalisten bemerkbar; geeignete Geiger und Violoncellisten sind gegenwärtig selbst in Berlin kaum noch aufzutreiben, ebenso Streichquartette und Trios. Sängerinnen und Pianisten gibt es für diesen Zweck jedoch noch über den Bedarf hinaus, besonders in den älteren Jahrgängen. Sie sind allerdings auch deshalb schwerer einzusetzen, weil sie häufig beruflich oder familiär gebunden sind, und weil auf der anderen Seite die Frage der Klaviergestellung auf den Tourneen nicht immer befriedigend zu lösen ist.

Von den kleinen, jedoch für den einzelnen nicht minder wichtigen Sorgen, die den Solisten mit seiner Fachschaft in nähere Berührung bringen, braucht nicht ausführlicher geredet zu werden. Da gibt es, allerdings nur im Rahmen eines kleinen Kontingents für vordringliche Bedarfsfälle, Bezugscheine für Fracks, Hemden und Lackschuhe zu befürworten; wer nach Norwegen und Polen auf Tournee geht, braucht eigens wollene Unterwäsche — abgesehen von der Reisebescheinigung — und sogar kriegsbedingte Haushaltsnöte werden vorgetragen. Ihnen allen kann und muß geholfen werden, soweit es nach den vorliegenden Bestimmungen angängig ist. Die gern geübte Befolgung des alten Grundsatzes „Was sich machen läßt, wird gemacht" dürfte auch manchen Unzufriedenen davon überzeugt haben, daß seine Kammer nicht dazu eingerichtet ist, um ihn zu ärgern.

Somit wäre auch die am Anfang gestellte Besucherfrage beantwortet.

Die berufsständischen Voraussetzungen der deutschen Orchesterkultur

Von Hermann Henrich, Leiter der Fachschaft Orchester

Die Fachschaft Orchester hat die Gesamtheit der Berufsorchester berufsständisch zu betreuen, und zwar sowohl die Orchester als Gemeinschaften als auch die einzelnen Mitglieder der Orchester einschließlich ihrer Leiter. Ihr liegt also ebenso das Wohl und Wehe ihrer einzelnen Fachschaftsmitglieder (Orchestermusiker und Kapellmeister) am Herzen wie die Erhaltung, Leistungssteigerung, Ordnung und Ausrichtung der Orchestergemeinschaften, damit diese ihrer besonderen Aufgabe, das Kulturgut deutscher Orchestermusik zu pflegen, gerecht werden können.

Daß dieses Kulturgut das Wertvollste umschließt, was das deutsche Volk überhaupt besitzt, bedarf keines Beweises. Zur Beleuchtung der Vielgestaltigkeit der Aufgaben sei hingewiesen auf die Sinfonien von Mozart bis Bruckner, auf den Orchesterpart der h-moll-Messe des „Tristan", des „Rosenkavaliers", der „Fledermaus" u. a. Die werktreue Wiedergabe solcher Partituren erfordert eine vorzüglich eingespielte Gemeinschaft guter Musiker, die wie die Räder eines sehr kunstvoll gearbeiteten Uhrwerks ineinandergreifen, die mit gut geschultem Ohr sich gegenseitig in langer Übung und Aneinandergewöhnung aufeinander abstimmen in Klang, Stimmung, Dynamik, Agogik, Phrasierung usw., und so die Voraussetzungen schaffen für die lebensvolle Gestaltung durch den gleichwertigen

Dirigenten. Daß ein so komplizierter Apparat geraume Zeit braucht, um eingespielt zu werden und die den vielgestaltigen Aufgaben gerecht werdende Wendigkeit sich anzueignen, leuchtet wohl ohne weiteres ein. Wie bei jedem Ensemble ist daher eine gewisse Stabilität notwendig. Bei einem künstlerischen Ensemble muß aber auch die Einzelleistung auf das Niveau des Ensembles abgestimmt sein und es darf ihr daher, wenn sie über das Niveau des eigenen Ensembles hinauswächst, im Interesse der Gesamtkultur die Möglichkeit des Aufstieges nicht völlig verlegt werden. Diese Freizügigkeit des Künstlers mit der Forderung der Stabilität des Ensembles in Einklang zu bringen, war die schwierige Aufgabe, die durch den Erlaß der Tarifordnung der deutschen Kulturorchester ihre Lösung fand.

Diese Tarifordnung schuf für die Kulturorchester eine einheitliche Form der Anstellung, eine einheitliche Ausrichtung der für jedes Orchester zu erlassenden Dienstordnung nach den gleichen fachlichen und sozialen Gesichtspunkten, eine Vergütungsordnung nach Orchesterklassen und eine Pflichtversorgung für die Mitglieder der Orchester einschließlich der Kapellmeister. Durch diese Neuordnung wird die Lösung einer Fülle von Problemen, die der Alltag im Berufsleben der Orchester mit sich bringt, ermöglicht.

In dieser Tarifordnung wird zum ersten Male die Frage der „Zumutbarkeit aus künstlerischen Gründen" bewußt in den Vordergrund gestellt, die naturgemäß beim Musikerberuf als einem künstlerischen Beruf mit festem Anstellungsverhältnis, der zudem eine starke handwerkliche Seite hat, eine besondere Bedeutung hat. Hier ist es in besonderem Maße Aufgabe der Fachschaft, aufklärend und gutachtlich tätig zu werden. Dies ist um so notwendiger, als die Vorstellungen über die physischen und psychischen Leistungen und Leistungsmöglichkeiten des Musikers selbst in nahe verwandten und ständig mit ihm in Berührung stehenden Berufskreisen vielfach sehr naiv und von keinerlei Sachkenntnis getrübt sind. Dies Schicksal teilen die Musiker bis zu einem gewissen Grade mit anderen künstlerischen Berufen, deren „Arbeit", weil sie als „Spiel" gewertet wird, von vielen — natürlich ganz unberechtigterweise — nicht ernst genommen wird; dieser falsche Eindruck wird bei den Orchestermusikern noch dadurch verstärkt, daß ihre Arbeitsleistung entweder überhaupt nicht gesehen wird (verdecktes Orchester) oder — wenn sie gesehen wird — in ihrem äußeren Bild wenig Anziehendes hat und durch die Kleinheit der Bewegungen, durch zeitweiliges Pausieren u. dgl. dem Uneingeweihten eine falsche Vorstellung förmlich aufdrängt. Was soll man dazu sagen, wenn z. B. von einem Klarinettisten verlangt wird, er solle Oboe spielen, weil das doch „so ziemlich dasselbe Instrument" sei, während in Wahrheit ein Umlernen von Klarinette zur Oboe im günstigsten Falle ein Vollstudium von mindestens zwei Jahren erfordert. Was soll man dazu sagen, wenn eine Unfallversicherungsgesellschaft nicht einsehen will, daß der Verlust eines Fingergliedes für einen anderen Beruf eine nur 5prozentige Berufsunfähigkeit, für den Musiker aber vielleicht eine 100prozentige bedeutet, oder wenn man glaubt, es sei Zimperlichkeit, daß der I. Hornist eines Kulturorchesters, der abends ein wichtiges Solo blasen soll und daher über geschmeidige Lippen und eine ruhige Atemführung verfügen muß, sich gegen die Zumutung wehrt, kurz vorher irgendwo im Freien zu blasen; nein, er *kann* es einfach nicht, weil er rauhe Lippen bekommt, nicht ruhig atmen kann und daher keinen „Ansatz" hat, wenn er längere Zeit im Freien war und dazu womöglich im letzten Augenblick abgehetzt zum Dienst kommt.

Ein Hilfsmittel bei dieser Aufklärungs- und Gutachterarbeit hat sich die Fachschaft Orchester durch die Herausgabe ihrer „Mitteilungen für Orchestermusiker und Kapellmeister" geschaffen, die über die Dienststellen der Reichsmusikkammer an alle Interessierten zum Versand kommen. Diese bieten die Möglichkeit, alles für den engeren Kreis der Fachschaft Wissenswerte bekanntzugeben und zu erläutern. Dazu gehören auch den Berufsstand besonders angehende statistische Informationen, die für die Berufsberatung und die Berufsplanung wertvolles Material anhandgeben. Sie geben zugleich der Fachschaftsleitung die Möglichkeit, auf diesen engeren Fachkreis künstlerisch und weltanschaulich erzieherisch einzuwirken, mit veralteten Vorurteilen aufzuräumen und das Gedankengut des Nationalsozialismus dem Berufsstand immer näher zu bringen. Endlich findet das Fachschaftsmitglied darin wertvolle Hinweise über Stellenveränderungen und dgl., die für sein Fortkommen von Bedeutung sein können.

Um unnötigen Arbeitsplatzwechsel zu vermeiden und somit eine Befriedung in das ewige Wanderleben mit seinen unerfreulichen Begleiterscheinungen so mancher Musiker zu bringen, hat die Fachschaft Orchester im engsten Zusammengehen mit dem Reichsfremdenverkehrsverband im Rahmen des von der Reichsmusikkammer eingerichteten „Ausschusses für Kurmusik" der Überbrückung der Sommerzeit besondere Beachtung geschenkt. Sie hat durch Anbahnung und Durchführung von Verhandlungen zwischen Bädern und Gemeinden in vielen Fällen diese dringliche Sommerfrage gelöst mit dem Erfolge, daß heute in allen Bädern, die für die Aufnahme eines Orchesters in Frage kommen, Orchester eingesetzt sind. Es kann weiter festgestellt werden, daß durch diese Maßnahmen heute sämtliche Kulturorchester ganzjährige Beschäftigung und ganzjährige Bezüge haben. Dadurch, daß die Pflichtversorgung auf diese Tätig-

keit in den Bädern ausgedehnt wurde, wurde ein weiterer sozialer Fortschritt erreicht. Zugleich mit den sozialen Verbesserungen wurde dadurch auch in künstlerischer Hinsicht der Kurmusik ein erfreulicher Auftrieb gegeben. Das erscheint um so beachtlicher, weil Kurmusik sich als Freiluftmusik an weiteste Kreise des Volkes wendet und eine der wichtigsten Formen der Volksmusik im echtesten Sinne dieses Wortes darstellt. Im Rahmen der sommerlichen Tätigkeit und durch die ausgezeichnete Zusammenarbeit mit den Kurverwaltungen konnten auch einige besondere Aktionen erfolgreich durchgeführt werden. So wurden durch die Veranstaltungen „Kurmusik auf neuen Wegen" die Bäder zu einem Wettbewerb auf dem Gebiete der Kurmusik und damit zu einer allgemeinen Belebung der Programmgestaltung angeregt. Außerdem erhielten im vorigen Jahr durch die Veranstaltungen „Kapellmeister im Felde" eine größere Anzahl zum Wehrdienst einberufener Kapellmeister-Kameraden im Rahmen von Kurkonzerten Gelegenheit, während ihres Urlaubs sich als Dirigenten der Öffentlichkeit wieder in Erinnerung zu bringen und neue Kräfte für ihre Tätigkeit im Dienste der Wehrmacht zu sammeln.
Der Krieg brachte natürlich eine Fülle neuer Fragen und Probleme, deren Lösung manchmal nicht leicht war. So drohte z. B. durch Verknappung des Rohrholzes eine ernste Gefahr; Rohrholz ist unersetzbar als Material der Mundstücke, insbesondere für Oboisten und Fagottisten, und wächst ausschließlich in Südfrankreich und in den Tropen. Dadurch, daß die Gefahr rechtzeitig erkannt wurde, konnte sie beseitigt werden — scheinbar eine Kleinigkeit, für Musik und Musiker aber eine Lebensfrage. Besondere Schwierigkeiten entstanden naturgemäß durch die Einberufungen zur Wehrmacht und die gleichzeitig gestellte Aufgabe, in den Ostgebieten neue Orchester zu gründen. Dem Orchesternachweis, der schon vor dem Kriege von der Fachschaft eingerichtet worden war, entstand hier eine neue und große Aufgabe. Es ist keine Kleinigkeit, Menschenanforderungen zu befriedigen just zu einem Zeitpunkt, wo ein großer Prozentsatz der erforderlichen Menschen für Wehrzwecke benötigt wird, dazu in einem Beruf, in dem in einigen Spezialfächern bereits vor dem Kriege ein Nachwuchsmangel zu verspüren war. In solchen Fällen den berechtigten Forderungen des Aufbaues und den ebenso berechtigten Forderungen der Substanzerhaltung gerecht zu werden, ist keine geringe Aufgabe, die aber gelöst werden mußte und daher auch gelöst wurde.
So steht die Fachschaft Orchester in steter engster Verbindung mit dem lebendigen Berufsleben und sucht an ihrer Stelle ihren Mitgliedern, den Orchestermusikern und Orchesterleitern, zu helfen und die Vertreter der Verwaltungen, die Intendanten, die Bürgermeister, die Kurdirektoren usw. zu beraten auf Grund ihrer Erfahrungen, ihrer Kenntnis der Gesamtzusammenhänge, die ergänzt und genährt werden landschaftlich durch die Mitarbeiter in den Landesleitungen, örtlich durch den in jedem Orchester eingesetzten Obmann.

Unterhaltungsmusik — Unterhaltungsmusiker und die Reichsmusikkammer

Von Karl Stietz, Leiter der Fachschaft Unterhaltungsmusik

Die Zahl der Gaststätten in Deutschland, in denen ständig Musik dargeboten wird, ist viel größer als im allgemeinen bekannt ist. Naturgemäß ist auch die Zahl der darin beschäftigten Musiker entsprechend groß; sie beträgt ein Mehrfaches der Musiker, die in Kulturorchestern tätig sind.
Im Gegensatz zu den Orchestermusikern, die fast immer in Klangkörpern von 30 Personen und mehr zusammengeschlossen und an Konzertsaal und Theater gebunden sind, verteilen sich die Unterhaltungsmusiker, zu kleinen, ja kleinsten Kapellen zusammengeschlossen, auf die große Zahl der Musikgaststätten. Hinzu kommt, daß Konzerte nicht täglich stattfinden, in der Musikgaststätte dagegen täglich musiziert wird. Ihr Hörerkreis ist daher auch um ein Vielfaches größer als der der Orchestermusiker und Solisten. Der Beeinflussung des Volkes durch Unterhaltungsmusik ist also die größte Möglichkeit geboten. In Anbetracht dieser gewaltigen Beeinflussungsmöglichkeit, die nur noch durch den Rundfunk übertroffen wird, ist eine besondere Pflege der Unterhaltungsmusik und eine besondere Betreuung der Musiker, die als Unterhaltungsmusiker tätig sind, unbedingt erforderlich. Es ist durchaus nicht gleichgültig, wie die Leistungen und welcher Art die Darbietungen der Musiker in Musikgaststätten sind. Durch gute Leistungen und einwandfreie musikalische Darbietungen wird so mancher Zuhörer dem Konzertsaal gewonnen. Durch Banalitäten und Clownspässe erniedrigt sich der Musiker nicht nur selbst, sondern beeinflußt den musikalischen Geschmack der Hörer in entgegengesetzter Richtung und entfremdet diese nicht selten der Musik überhaupt. (Es soll damit nichts gegen Spaßmacher gesagt sein, doch gehören diese nicht in eine Musikkapelle.) Es sollte sich daher jeder Betriebsführer, wenn er eine Kapelle verpflichtet, reiflich überlegen, ob die Leistungen der Musiker und die Art der Darbietungen dieser Kapelle mit der Verantwortung, die er seinen Gästen

gegenüber trägt, im Einklang stehen. Mindestens den gleichen Wert, den ein Musikgaststätteninhaber auf die Güte der gebotenen Speisen und Getränke legt, sollte er ebenfalls auf die Musik legen, die in seiner Gaststätte zu Gehör gebracht wird.

Neben guten Leistungen und der Art der Darbietungen ist die Programmgestaltung in einer Musikgaststätte von außerordentlicher Wichtigkeit. Jede Kapelle wird versuchen, sich dem Rahmen, in dem sie tätig ist, anzupassen. Diese Anpassung darf aber nicht dazu führen, daß Kapellen, die sich ihrer erzieherischen Aufgabe bewußt sind und bei denen die Voraussetzungen zu musikalisch einwandfreier Wiedergabe wertvoller Musik vorliegen, unverständliche Wünsche und Forderungen von Betriebsführern oder Gästen nach banalem Kitsch erfüllen müssen. Die Erfüllung solcher Wünsche ist für den Musiker außerordentlich belastend und wird als Herabsetzung des Standes empfunden. Die deutschen Unterhaltungsmusiker, und zwar die Schaffenden, wie auch die Nachschaffenden, sind unbedingt, obwohl sie der leichten Muse huldigen, ernst zu nehmen. Ihr Können berechtigt sie zu dieser Forderung.

Der leistungsfähige Musiker hat immer das Recht, unabhängig von dem Ort, an dem er musiziert, eine gewisse Aufmerksamkeit zu verlangen. Jeder Redner würde es z. B. als eine Beleidigung ansehen und seinen Vortrag selbstverständlich beenden, wenn ihm seine Zuhörer nicht folgen. Der Musiker kann das nicht. Er ist vertraglich verpflichtet, bestimmte Stunden in der Musikgaststätte zu musizieren. Wer also eine Musikgaststätte aufsucht, sollte daher auch der Musik etwas mehr Aufmerksamkeit schenken, als dies im allgemeinen geschieht; nicht nur aus Rücksicht auf die Musiker, sondern auch aus Rücksicht auf die übrigen Lokalbesucher, denn unter ihnen sind bestimmt eine ganze Anzahl, die Unterhaltungsmusik als „Musik, die unterhält" und nicht als „Musik, bei der man sich unterhält", betrachten.

Die ständigen Besucher der Musikgaststätten haben sich in den letzten Jahren erfreulicherweise weit mehr als früher der guten Musik zugewendet. Es muß jedoch erwartet werden, daß dies in Zukunft in noch viel größerem Maße erfolgt und auch die Wünsche, die an die Kapellen herangetragen werden, mehr und mehr wertvolle deutsche Unterhaltungsmusik berücksichtigen und seichte Darbietungen ablehnen. Eine solche Haltung von Betriebsführern und Gästen würde zwangsläufig zur Folge haben, daß die ausführenden Musiker mehr als bisher ihre eigentliche Aufgabe, gutes deutsches Kulturgut wiederzugeben, erfüllen könnten. Dadurch wiederum wird die Aufmerksamkeit der Hörer angeregt und die Basis der Aufnahme für gute deutsche Unterhaltungsmusik im deutschen Volke erweitert. Die neu eingerichtete Stunde der Unterhaltungsmusik ist hier richtungweisend und dient dem gleichen Zweck. Jedoch ist nicht beabsichtigt, Musik, die in den Konzertsaal gehört, in die Musikgaststätte zu verpflanzen; erforderlich ist es aber, daß die Hörer in der Musikgaststätte mit der wertvollen deutschen Unterhaltungsmusik, die überaus genügend vorhanden ist, bekanntgemacht werden.

Allerdings ist im deutschen Volke das uralte Erbübel, die Bewunderung alles Fremden, noch nicht ganz verschwunden. Gerade aus diesem Grunde ist es erforderlich, daß die Musiker, die in Gaststätten tätig sind, ihr Deutschtum betonen und das Schwergewicht bei ihren Darbietungen auf deutsche Musik legen. Wir Deutschen haben gar nicht nötig, Anleihen beim Ausland zu machen oder fremdländische Effekthascherei nachzuahmen. Die Zeiten sind glücklicherweise vorbei, in denen der deutsche Musiker unter einem ausländischen Namen auftreten mußte, wenn er in seiner Heimat, in Deutschland, überhaupt Engagement haben wollte. Dieser Umstand, die Führung ausländischer Namen durch deutsche Musiker, führte dazu, daß im allgemeinen die Meinung entstand, die ausländischen Musiker seien leistungsfähiger als die deutschen, obwohl feststeht, daß viele ausländische Kapellen überhaupt erst spielfähig wurden durch die Mitwirkung von mehreren deutschen Musikern. Die Reichsmusikkammer hat durch eine sogenannte Decknamenanordnung hier Abhilfe geschaffen. Durch diese wird jeder Deckname der Genehmigungspflicht unterworfen. Die Leistung soll weder unter einem Pseudonym verschwinden, noch durch einen ausländisch klingenden Decknamen dem Deutschtum verloren gehen.

Um weiterhin eine unerwünschte ausländische Beeinflussung der deutschen Menschen durch fremdländische Musik auf ein Mindestmaß zu beschränken, hat jeder Veranstalter, welcher Inhaber einer Musikgaststätte ist, eine besondere Genehmigung für jeden ausländischen Musiker zu beantragen, den er zu verpflichten beabsichtigt.

Die Vermittler der Zentral-Stellenvermittlung für Unterhaltungskapellen in der Reichsmusikkammer — neben den Arbeitsämtern die einzige Stelle in Deutschland, die in- und ausländische Kapellen vermitteln darf — müssen eine besondere Genehmigung einholen, wenn sie eine aus ausländischen Musikern zusammengestellte oder unter Leitung eines ausländischen Kapellenleiters stehende Kapelle vermitteln wollen. Alle diese Maßnahmen dienen nur dazu, den deutschen Menschen vor übermäßiger fremdländischer Beeinflussung zu schützen. Der deutsche Unterhaltungsmusiker, der die aufgezeigten Aufgaben zu erfüllen hat, bedarf selbstverständlich auch des sozialen Schutzes. Sein Tätigkeitsort ist nicht das hell erleuchtete Podium des Konzertsaales, sondern die offene, oftmals zweifelhaft erleuchtete, rauchgeschwängerte Gaststätte; seine Zuhörer sind nicht ein zur Aufnahme musika-

lischer Genüsse vorbereiteter, sondern ein zufällig und unter den verschiedensten Voraussetzungen zusammengekommener Kreis. Luft, Licht und Stimmung beeinträchtigen in hohem Maße seine Tätigkeit. Wenn der Unterhaltungsmusiker dennoch Gutes zu bieten bestrebt ist, so ist damit ein außerordentlicher Verschleiß an Nerven und Verbrauch an Arbeitskraft verbunden, zumal seine Tätigkeit fast ausschließlich in die Nachtstunden fällt. Der dienstfreie Tag, der Sonntag des Musikers, den ihm die Tarifordnung seit einigen Jahren sichert, ermöglicht es ihm, wenigstens einmal wöchentlich oder zweimal monatlich auszuspannen und sich zu erholen. Ebenso wird er der Fürsorge im Krankheitsfalle, des Kündigungsschutzes und anderer sozialer Maßnahmen des nationalsozialistischen Deutschlands teilhaftig. Weitere grundsätzliche soziale Maßnahmen sind seit längerer Zeit in Bearbeitung und werden voraussichtlich bei Beendigung des Krieges in Kraft gesetzt. Der Unterhaltungsmusiker ist auch nicht mehr gewissenlosen, gewerbsmäßigen Agenten ausgeliefert. Mit Errichtung der Zentral-Stellenvermittlung für Unterhaltungskapellen in der Reichsmusikkammer ist eine Institution geschaffen, die den Musiker, der sehr oft in kaufmännischen Angelegenheiten ungewandt ist, bei Abschluß des Engagements betreut.

Die Fachschaft Unterhaltungsmusik in der Reichsmusikkammer ist seine Standesvertretung, der er alle seine beruflichen Sorgen anvertrauen kann. Unzählig sind die Fälle, in denen den Mitgliedern der Fachschaft Rat und Hilfe zuteil wurde. Geholfen wurde in Fällen, in denen Instrumente beschädigt wurden oder verloren gingen; Noten verbrannten, Berufsgepäck abhanden kam; Reisegeld mußte vorgestreckt werden, von der Wehrmacht Entlassene wurden in ihren Beruf zurückgeführt.

Ein Erlaß des Reichsarbeitsministers wurde erwirkt, der besagt, daß Musikern, die zu berufsfremder Arbeit verpflichtet wurden, nach Möglichkeit solche Tätigkeit zugewiesen wird, die ihre Fertigkeit nicht beeinträchtigt, damit ihre spätere Rückführung in den Musikerberuf ohne große Schwierigkeiten zu ermöglichen ist. Ein weiterer Erlaß für den Übergang von der Friedens- auf die Kriegswirtschaft wurde herbeigeführt, soweit die Musiker davon betroffen wurden. Durch die Mitwirkung der Fachschaft werden auch alte Unterhaltungsmusiker der Spende „Künstlerdank" teilhaftig. Fachliche Gutachten oder Stellungnahmen werden an Behörden, Gerichte usw. gegeben, durch die Musiker oftmals erst zu individuellem Recht kommen.

Durch die im Laufe der Zeit neu zum Reich gekommenen Gebiete erweiterte sich das Tätigkeitsgebiet für die Unterhaltungsmusiker in ungeahnter Weise; allerdings vermehrten sich in gleichem Maße die Aufgaben und Arbeiten für die Fachschaft.

Vielgestaltig sind die Aufgaben der Fachschaft. Der zur Verfügung stehende Raum läßt die Aufzählung im einzelnen nicht zu; ich habe mich auf das allgemein Wissenswerteste beschränkt.

Die Berufsfortbildung des Musikerziehers

Von Dr. Hans Boettcher, Stellvertr. Leiter der Fachschaft Musikerziehung

Wenn der Bericht über die Arbeit der Fachschaft Musikerziehung das Gebiet der Berufsfortbildung in den Vordergrund stellt, so soll damit die besondere Bedeutung dieser Fachschaftsaufgabe dargelegt werden.

Erschöpft sich doch die Aufgabe der berufsständischen Betreuung keineswegs in der Regelung der äußeren Berufsverhältnisse der Fachvertreter. Entscheidend ist, daß die Fachschaftsmitglieder die richtige Einstellung zu ihrer Berufsaufgabe finden. Erst von hier aus empfangen alle organisatorischen Maßnahmen ihren Sinn und ihre Berechtigung, wie z. B. die Festlegung von einheitlichen Unterrichtsbedingungen, Mindesthonorarsätzen und Tarifordnungen, die gesetzliche Regelung der Versicherungspflicht, die planmäßige Werbung für die Hausmusik und für den Musikunterricht, die Aufstellung von Richtlinien über den Gruppenunterricht, die Schaffung von Fachblättern, die Durchführung von Zulassungsprüfungen, die Regelung des Arbeitseinsatzes und der Unterrichtsvermittlung und dergleichen mehr[1]).

So ergab sich für die Fachschaft die grundlegende Frage: Wo findet der Musikerzieher die Möglichkeit, sich mit den Forderungen vertraut zu machen, die unsere Zeit an seinen Beruf stellt? Diese Frage wurde gerade für den freistehenden Musikerzieher, den hauptberuflich tätigen Privatmusiklehrer, von besonderer Bedeutung. Ihm drohte durch die Art seiner Tätigkeit von jeher die Gefahr der Abschließung und Absonderung, der fachlichen Einseitigkeit und damit der allgemeinen Lebensferne.

Das Jahr 1933 hat an den deutschen Privatmusiklehrer die Schicksalsfrage gestellt, ob er in solcher Haltung verharren und damit, auch wirtschaftlich betrachtet, dem allmählichen, aber sicheren Niedergang entgegengehen wollte oder ob er sich zu einer neuen produktiven Gestaltung seiner Berufsaufgabe unter vollem Einsatz des künstlerischen und erzieherischen Leistungsgedankens entschließen wollte. Auf diese Frage mußte der Berufsstand sein Hauptaugenmerk werfen; er mußte selbst ein Stück Erziehungsarbeit an den ihm anvertrauten Mitgliedern leisten. Galt es doch, viele Berufsgenossen herauszuführen aus einer engbegrenzten individuellen Vorstellungswelt und ihnen den Blick dafür zu öffnen, wie ihre Berufsarbeit im Dienste der Volksgemeinschaft angesetzt werden kann.

Schon wurden in Haus, Jugend und Schule die Ansätze zu neuen Formen des Musizierens sichtbar, die dem neuen Gemeinschaftsgedanken auch in der Musik Ausdruck zu verleihen suchten: Chorgemeinschaften, Sing- und Spielkreise, Collegia musica, Liebhaber-Orchester, private und öffentliche Hausmusikstunden, Schulkonzerte, Gruppenunterricht, Volks- und Jugendmusikschulen. Neue Arten des Gemeinschaftsmusizierens, alte Instrumente und Volksinstrumente wurden ausprobiert, das Musizierideal des Barockzeitalters lebte neu auf, und gleichzeitig erkannten die Schaffenden eine neue Aufgabe darin, artechte Haus-, Spiel- und Gebrauchsmusik bereitzustellen. Zugleich ging der Ruf nach einer neuen lebendigen Musikerziehung, die nach einer tiefgründigeren Erfassung der Unterrichtsaufgabe verlangte. Die Frage nach den elementaren Grundlagen der Musikerziehung hat unsere Zeit erneut und mit Nachdruck gestellt.

Für den Musikerzieher ergab sich nun die Frage: soll er sich dem neuen Geist auf seinem Arbeitsfeld ablehnend und mißtrauisch gegenüberstellen oder soll er mithelfen, dem, was hier vielfach erst Ansatz und Wille war, Programm und Ziel zu geben, vor allem für die künstlerischen und erzieherischen Notwendigkeiten mit aller Energie eintreten? Für den innerlich aufgeschlossenen Musikerzieher gab es da kein Zweifeln und Abwarten; er stand schon mittendrin in der Aufbauarbeit, als viele seiner Berufsgenossen sich noch scheu umsahen. Eine rein theoretische Auseinandersetzung mit all den neuentstandenen Fragen hätte den Kern der Sache nicht getroffen. Hier wie überall mußte die Praxis entscheiden.

[1] Alle einschlägigen Bestimmungen sind in den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer (seit 1934) enthalten; in kommentierter Form auch in dem Nachrichtendienst der Fachschaft Musikerziehung, der seit Dez. 1935 erscheint, und in der Fachzeitschrift „Der Musikerzieher", herausgegeben von Hermann Abendroth, Walter Gieseking, Bruno Kittel, Carl Wendling (seit Oktober 1936).

So ging die Fachschaft daran, ihre Mitglieder zu Fortbildungskursen, Arbeitsgemeinschaften, Wochenendtagungen, Schulungsvorträgen einzuberufen. Aber es erschien nach Lage der Dinge zweckmäßig, einen Schritt weiterzugehen. Der Musikerzieher sollte einmal beispielhaft an sich selbst die neuen Formen der Erziehung erleben; es sollte ihm Gelegenheit gegeben werden, selbst eine Musiziergemeinschaft verantwortlich mitzutragen und seine Fähigkeiten hierzu zu prüfen.

So entstand der Gedanke des Schulungslagers für Musikerzieher. Noch im Jahre der Gründung der Fachschaft (1934) wurde das erste Schulungslager (Gau Berlin) durchgeführt. Seitdem sind keine Schulferien vergangen, in denen nicht gleichzeitig in den verschiedensten Gauen des Reiches Schulungslager für Privatmusiklehrer durchgeführt wurden. Das Schulungslager ist zu einem festen Begriff der Fachschaftsarbeit geworden. Es dient gleichermaßen der Kameradschaft wie der fachlichen Fortbildung, der Einführung in die neuen Formen der Musikerziehung wie der Pflege der großen deutschen Musiktradition. Sein Programm ist auf Vielseitigkeit eingestellt, und trotzdem wird der Wochenarbeit ein fester Lehrplan mit genauer Tageseinteilung zugrunde gelegt. Obligatorische Grunddisziplinen der Lagerarbeit sind:

I. Chorisches Singen in Verbindung mit deutscher Volksliedkunde; II. Instrumentales Musizieren in Kammerorchester- und Kammermusikgruppen in Verbindung mit Aufführungskunde; III. Fachkunde für die einzelnen Instrumente (Klavier, Streicher, Blockflöte) in Verbindung mit eingehend gehaltener Literaturkunde an Hand der sorgfältig vorbereiteten Lagerbibliothek; IV. Weltanschauliche Schulung, die jeweils von dem zuständigen Gauschulungsredner der NSDAP. oder seinem Vertreter durchgeführt wird.

In den Lehrplan können je nach Lage der Verhältnisse und nach Wahl der Dozenten die verschiedensten Lehrgegenstände mit einbezogen werden: Allgemeine Musiklehre, Rhythmische Erziehung, Improvisation, Gehörbildung, Dirigierübungen, Volksliedspiel am Klavier, Stil- und Formenlehre u. dgl. m. Dazu kommen Einzelvorträge mit Aussprachen, etwa über Fragen der Fest- und Feiergestaltung, des Musizierens in den Formationen, der Zusammenarbeit zwischen Schul- und Privatmusikunterricht, der Vorbereitung des Hausmusiktages, der Gestaltung von Schülervortragsabenden, der berufsständischen Anordnungen, wobei auf die Mitarbeit von Vertretern der entsprechenden Gliederungen besonderer Wert gelegt wird. Im Sinne dieser Zusammenarbeit sind wiederholt Gemeinschaftslager mit Formationen und führenden Musikinstituten

durchgeführt worden, so mit dem Deutschen Volksbildungswerk (Lager Comburg 1939, Neuhaldensleben 1940), mit dem BDM. (Lager Köpenick 1937, Greiffenberg a. Ammersee 1939), mit dem NS.-Lehrerbund (Lager Bremen 1937), mit der Staatlichen Hochschule für Musik Mozarteum (Lager Salzburg 1940), mit dem Hochschulinstitut für Musikerziehung Königsberg (Lager Kahlberg 1940), mit dem Musikschulwerk Niederdonau (Lager Göttweig 1939), mit dem Steirischen Musikschulwerk (Lager Eggenberg 1940), mit dem Musikschulwerk Oberdonau (Lager Wels 1941).

Das *Lagerleben* selbst bietet reiche Möglichkeiten für musikalische Aufführungen, für sportliche Betätigung (Frühgymnastik!), für die Zusammenstellung und Ausführung von Gebrauchsmusiken im Lager selbst (Morgenmusik, Tischmusik, Volks- und Gesellschaftstänze, Szenische Darstellungen, Freiluftmusiken) und nicht zuletzt für die Übung im Vorspiel und im Vomblattspiel.

Es ist unmöglich, die Inhalte der Lagerarbeit im einzelnen aufzuzählen. Ihre Spannweite ist groß und reicht von der einfachsten rhythmischen Übung bis zum Gemeinschaftsbesuch einer Furtwängler-Probe mit den Wiener Philharmonikern oder dem Vortrag von Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 durch Elly Ney (Lager Salzburg 1940).

So wie heute von dem gegenwartsbewußten Musikerzieher verlangt wird, daß er seinen Unterricht in *organischer* Weise von den elementaren Grundlagen aus aufbaut und, ohne in primitiven Ansätzen steckenzubleiben, den Schüler schrittweise zur geistigen Erfassung und zur einwandfreien Wiedergabe des Kunstwerkes führt, so soll auch im Schulungslager der künstlerische *Grundgedanke* stets das letzte Ziel der Facharbeit sein. Demzufolge werden auf den Schulungslagern nicht nur Anfänger-Blockflötenstunden und Lehrproben im Gruppenunterricht durchgeführt, sondern es werden auch Streichorchester- und Kammermusikwerke einstudiert, die hohe künstlerische Anforderungen stellen, etwa, um nur wenige Einzelbeispiele zu nennen: Bachs h-moll-Orchestersuite (Lager Tullnerbach 1940 und Hamburg 1940), Teile aus der „Kunst der Fuge" (Lager Frankfurt/Oder 1935 und Holzminden 1938), Brandenburgische Konzerte (Lager Hindenburg 1936, Ludweiler 1937, Holzminden 1939, Frankfurt/Oder 1940), das C-dur-Konzert für drei Klaviere (Lager Braunschweig 1938), Händels Orgelkonzert F-dur mit Streichorchester (Lager Görlitz 1937), Mozarts Serenade für zwei Orchester (Lager Frankfurt/Oder 1935), Beethovens c-moll-Klavierkonzert (Lager Frankfurt/Oder 1939), Bruckners Streichquintett (Lager Holzminden 1938), Brahms' Liebesliederwalzer (Lager Kahlberg 1940), Streicherserenaden von Tschaikowsky und Janacek (Lager Waitzackerhof 1940). Daß das Volksliedsingen, der A-cappella-Chor und die Kantate alter Meister wie heute Schaffender, kurz all die Formen, die eine Einbeziehung aller Teilnehmer als Vokalisten oder Instrumentalisten ermöglichen, besondere Pflege im Lager finden, versteht sich von selbst. In den Abendmusiken und Schlußveranstaltungen wird gewöhnlich das Fazit der praktischen Gruppenarbeit gezogen. Wir greifen einige Programmbeispiele heraus:

Lager Sanddorf 1937: 1. J. S. Bach, Suite h-moll für Flöte und Streicher. 2. G. Ph. Telemann, Sonate für Blockflöte und b. c. F-dur. 3. a) L. Mozart, Tänze für Blockflöte und Klavier; b) W. A. Mozart, Unbekannte Kontertänze für Streicher. 4. J. S. Bach, Oberkeetkantate.

Schulungswoche Schwerin 1938: 1. J. S. Bach, Klavierkonzert A-dur. 2. Walter Haacke, Winterkantate „Ein Lied hinter dem Ofen zu singen". 3. Tänze für Streicher von Mozart und Bartok. 4. J. Haas, Kantate „Lob der Musik". 5. J. S. Bach, Konzert C-dur für zwei Klaviere und Streicher.

Lager Kahlberg 1940: 1. Madrigale und Chöre von Franck, Haßler, Peuerl. 2. Helmuth Weiß, 3 neuzeitliche Chöre. 3. J. Brahms, 3 A-cappella-Chöre (O süßer Mai, Der Falke, Morgengesang). 4. J. Brahms, Neue Liebesliederwalzer op. 65 für Chor und Klavier zu vier Händen.

Um den wachsenden Ansprüchen, die hinsichtlich der pädagogischen Inhalte an die Schulungslager herantraten, gerecht zu werden, ist die Fachschaft dazu übergegangen, zwei Haupttypen von Schulungslagern aufzustellen, nämlich den Typus des *Grundschulungslagers* und den Typus des *Aufbaulagers*. Das Grundschulungslager ist für solche Teilnehmer bestimmt, die noch kein Lager besucht haben; sein Lehrplan ist auf die oben dargelegten Grunddisziplinen eingestellt. Das Aufbaulager stellt ein besonderes Fachgebiet in den Mittelpunkt der Lagerarbeit und ist für solche Teilnehmer bestimmt, die bereits ein oder mehrere Grundschulungslager besucht haben. Aufbaulager wurden bisher durchgeführt für Rhythmiklehrer, für Klavierlehrer, für Streicher, für Gesangspädagogen und Singkreisleiter, für Spieler alter Instrumente. Zur Zeit werden vorbereitet Aufbaulager für Bläserlehrer, für Lehrer von Volksinstrumenten; ferner Lager mit den Themen „Werk und Wiedergabe", „Der Musikerzieher und das zeitgenössische Schaffen".

Zu der Frage, wie sich der Tagesverlauf eines solchen Aufbaulagers im einzelnen vollzieht, geben wir das Wort einer Teilnehmerin, die der Fachschaft vom Besuch eines Brandenburgischen Aufbaulagers für Klavierlehrer in den Sommerferien 1940 in Form von Tagebuchnotizen berichtet hat:

Sonntagabend: Ich fuhr heute zu meinem 3. Schulungslager, diesmal im Gebiet Mark Brandenburg. Im architektonisch interessanten runden Turmzimmer des Musikheims fand der Empfang durch den Lagerleiter statt. Nach dem Abendessen versammelten wir uns im großen Musiksaal.

Es begann die gegenseitige Vorstellung. Jeder berichtete kurz über sich selbst, seinen Bildungsgang und sein Wirken. Damit ist allen Gelegenheit gegeben, sich im öffentlichen Sprechen zu üben. Den weihevollen Abschluß des ersten Abends bildeten Kammermusikvorträge, dargeboten vom Lagerleiter und seinen Dozenten.

Montag: Heute morgen 6.20 Uhr Wecken. 6.30 Uhr Gymnastik im Freien zur Auflockerung von Geist und Körper. 9.30 Uhr Flaggenhissen. Nach dem Frühstück fand die erste Stunde in Klaviermethodik statt. Neu ist mir der Versuch, Klavierstücke — hier eine Musette von Bach aus dem Bachbüchlein — nur nach dem Anhören frei aus dem Gedächtnis wiederzugeben. Dann wurde über Gruppenunterricht gesprochen. Dabei war der Erfahrungsaustausch der Kollegen über Ausbau des Einzel- und Gruppenunterrichts in den vielen Städten Großdeutschlands, besonders in Berlin und Wien, von Interesse.

Dienstag: Heute sprach der Lagerleiter über den psychologischen Vorgang des Auswendigspielens, wobei der Schwerpunkt des Gehörs besonders herausgearbeitet wurde. Praktische Versuche und das eingehende Studium der E-dur-Invention von Bach folgten, beendet durch die vorbildliche Wiedergabe durch den Lagerleiter. In der der Gruppenunterrichtsmethodik gewidmeten Stunde wurde Literatur besprochen, die zum größten Teil in der Lagerbibliothek zur Ansicht ausliegt, am Nachmittag das Volkslied und Vomblattspiel gepflegt, die letzte Stunde gehörte der Blockflöte. Der Abend vereinigte uns zu gemeinschaftlichem Musizieren. Wir hörten u. a. eine Triosonate für Flöte, Violine und b. c. von Joh. Stamitz. Die Vorstellung der Lagerteilnehmer wurde fortgesetzt. Der Lagerleiter verlas die musikalischen Lebensregeln von Robert Schumann.

Mittwoch: Heute wurde die zweistimmige F-dur-Invention von Bach behandelt, darauf der 1. Satz der A-dur-Sonate von Mozart. Der Nachmittag war einem Ausflug gewidmet.

Donnerstag: Die Arbeit an der A-dur-Sonate von Mozart wurde fortgesetzt. Die vierstimmige fis-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier wurde durchgenommen, zunächst in der Weise, daß auf zwei Klavieren von 4 Teilnehmern je eine Stimme übernommen wurde. Zugleich wurde der Bau der Fuge besprochen. Überzeugend wurde dargelegt, wie das geistige Erfassen einer Komposition entscheidend zur technischen Beherrschung und sinnvollen Wiedergabe beiträgt. Dann wurden das erste Stück der „Kinderszenen" von Schumann und die g-moll-Rhapsodie op. 79 von Brahms hinsichtlich ihres technischen und musikalischen Studiums besprochen. Eine weitere Stunde wurde dem Vierhändigspiel und dem Vomblattspiel gewidmet. In der Methodikstunde für den Gruppenunterricht wurden die technischen Anfangsprobleme eingehend behandelt. Viel Neues lernten wir in den Stunden des Chorsingens. Die fortgeschrittenen Blockflötisten wurden zu schwierigeren Aufgaben geführt, den Anfängern wurde soviel beigebracht, daß sie sich mit Erfolg am Zusammenspiel mit den Fortgeschrittenen beteiligen konnten.

Freitag: Jeder der letzten Tage brachte Höhepunkte. Wir hörten gemeinsam die Führerrede, die uns zum unvergeßlichen Erlebnis wurde. Die Facharbeit fand ihren Abschluß und Höhepunkt in dem Klaviervortrag des Lagerleiters, der Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, Mozarts A-dur-Sonate, Beethovens Appassionata und das G-dur-Impromptu von Schubert spielte. Ein Kameradschaftsabend beschloß den Tag. Es wurde gemeinschaftlich und solistisch musiziert, u. a. Mozarts Sonate für 2 Klaviere, Beethovens 4hdg. Klaviersonate op. 6 u. a.

Bei der eindrucksvollen Schlußfeier am Sonnabend sprach der Landeskulturwalter zu uns. Seine zündenden Worte fanden begeisterten Widerhall. Das Lager ist geschlossen. Was brachte es den Teilnehmern? Vertiefung in das Fachgebiet, die Kenntnis neuer Literatur und Methodik, Bereicherung des Liedgutes, die Einführung in das Blockflötenspiel. Wir verließen das Lager voll Dankbarkeit gegenüber der Reichsmusikkammer, dem Lagerleiter und den Dozenten. Ihre Arbeit an mir soll nicht vergebens sein.

Die Schulungslager sind für die Fachschaft ein unentbehrliches Mittel geworden, ihre Mitglieder kennenzulernen, und zwar **in der Arbeit selbst**, in die sich auch die Amtswalter der Fachschaft des Reiches und der Landesleitungen hineinstellen, sei es als Teilnehmer, als Lagerhelfer oder als Lehrende. Dadurch wird das Verständnis für die gegenseitigen Aufgaben, Sorgen und Wünsche gefördert. Wiederholt sind auf Schulungslagern Umfragen über den durchschnittlichen Schülerbestand der Teilnehmer gehalten worden, zuletzt in einzelnen Sommerlagern des vergangenen Jahres. Wenn sich dabei eine durchschnittliche Schüleranzahl von 24,2 (Lager Hamburg), von 28,5 (Lager Tullnerbach bei Wien), von 33 (Lager Frankfurt/Oder), von 36 (Lager Kahlberg/Ostpr.) ergab (jeweils Einzel- und Gruppenschüler zusammengerechnet), so dürfen zwar solche Ergebnisse nicht auf den Gesamtstand verallgemeinert werden; aber sie berechtigen doch zu dem Rückschluß, daß die Arbeitsverhältnisse des tüchtigen und fortschrittlich eingestellten Musiklehrers in einer gesunden Entwicklung begriffen sind. Jedenfalls hat es der Privatmusiklehrer von heute nicht mehr nötig, sich wie ehedem mitleidigen Blicken ob des von ihm gewählten „Hungerberufes" auszusetzen.

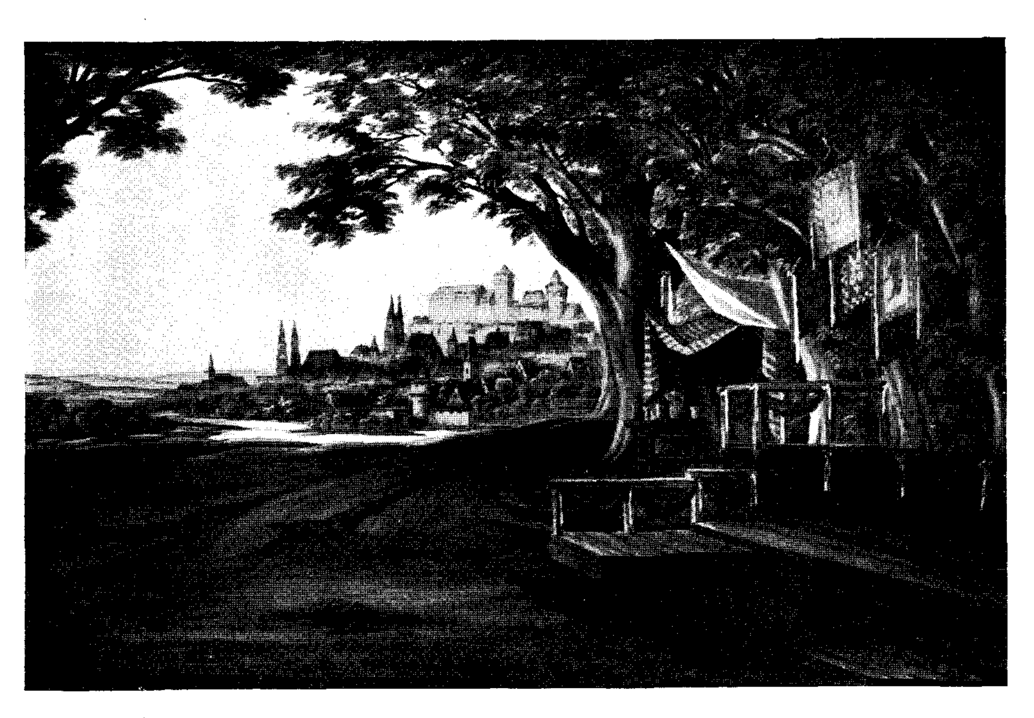
Daß die Fachschaft ihre Mitglieder in der Arbeit selbst kennenlernt, ist auch im Hinblick auf den **Arbeitseinsatz** und die **Arbeitsvermittlung** wichtig. Um nur ein praktisches Beispiel herauszugreifen: Wenn nach den statistischen Erhebungen der Reichsmusikkammer im Jahre 1939 allein im Altreich 53 445 Schüler dem Gruppenunterricht zugeführt werden konnten, so ist damit zugleich die Frage der für solche neuartigen pädagogischen Aufgaben vorgeschulten Fachkräfte brennend geworden. Dabei handelt es sich um Aufgaben, die hier und jetzt vorliegen und die keinen Aufschub dulden, d. h. sie müssen von der Musiklehrergeneration, die heute im Beruf steht, gelöst werden. Auch von dieser Seite aus betrachtet, stellt sich die Schulungsarbeit als entscheidende Aufgabe der berufsständischen Betreuung dar[1].

[1] Die **Gesamtzahl** der bis heute durchgeführten **Schulungslager** einschließlich der Schulungswochen und Wochenendschulungen beträgt 165. Um die Einrichtung und Organisation der Schulungslager hat sich der Fachschaftsreferent Dr. H. **Just** besonders verdient gemacht. Die **Zahl der Lagerteilnehmer** beträgt insgesamt 7100, das ist rund ein Viertel der in der Fachschaft Musikerziehung zusammengeschlossenen Berufsvertreter. Die **Zahl** der bisher auf Schulungslagern tätig gewordenen **Leiter und Fachdozenten** beträgt insgesamt 150. Für die Wahl der **Lagerorte** war neben dem Gedanken der planmäßigen Ausbreitung der Arbeit im Reichsgebiet und besonders in den neu-

Von der Königsberger Neuinszenierung der „Meistersinger"

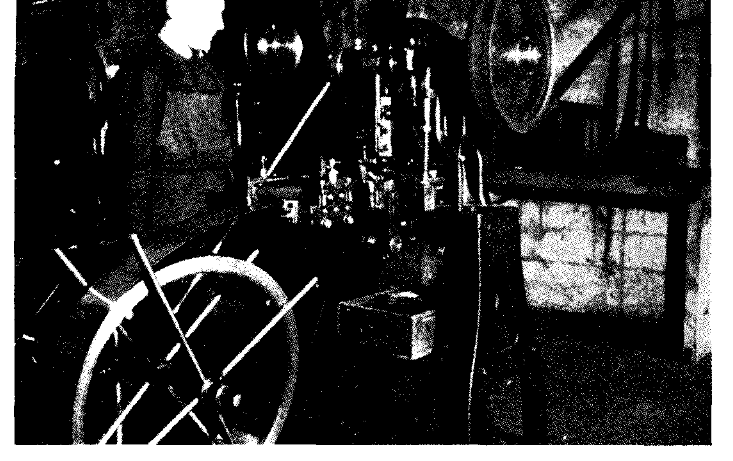


2. Akt der „Meistersinger"

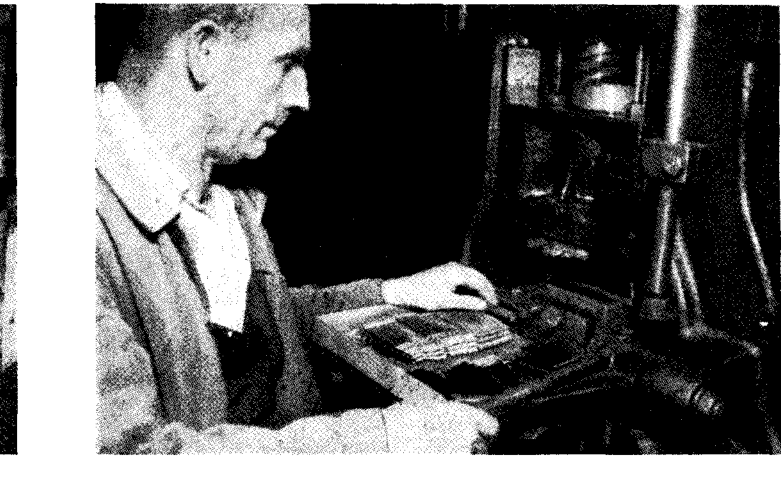


Die Festwiese
Bühnenbilder von Prof. Emil Preetorius

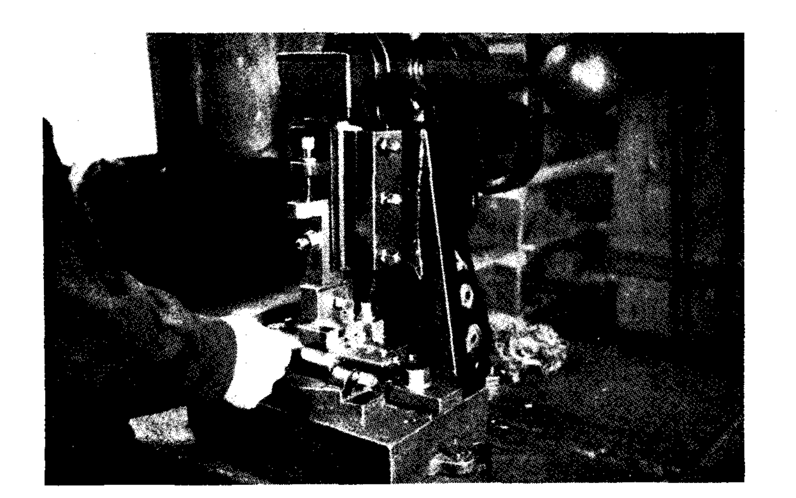
Wie eine Mundharmonika entsteht



An der Stanzmaschine



Die Arbeit an der Prägemaschine



Beim Abhören der Stimmfedern



Beim Einsetzen der Stimmfedern

(Zu dem Aufsatz von Willi Albrecht)

(4 Aufnahmen: W. Albrecht)

Als im Rahmen der Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf das erste Treffen der Leiter und Dozenten von Schulungslagern stattfand, da begann der Leiter der Fachschaft Musikerziehung, Professor Hermann Abendroth, seine Eröffnungsansprache mit folgenden Worten:

„Schulungslager, — in diesem Begriff verkörpert sich eine der Grundformen nationalsozialistischer Erziehung. Hätte man vor zehn, nein, noch vor fünf Jahren davon gesprochen, daß Musiker sich in ihren Ferien freiwillig in einem Lager zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden, man wäre einem ungläubigen Kopfschütteln begegnet. Aber auch dies ist heute Wirklichkeit geworden. Heute weiß jedes unserer Fachschaftsmitglieder, was ein Schulungslager ist. Und wer bisher noch keines besucht hat, der wird's noch tun. Dafür sorgt schon die Begeisterung der Kollegen, die vom Schulungslager kommen und berichten."

Wir blättern in den Berichten der Lagerteilnehmer und lesen über den *Gemeinschafts- und Kameradschaftsgedanken*:

„Eine prachtvolle Kameradschaft hatte gewaltet, die ich bis dahin zwischen Privatmusiklehrern einfach für unmöglich gehalten hatte. Das Gefühl des Sichselbstüberlassenseins ist endgültig überwunden durch die zwar anstrengenden, aber hochinteressanten Schulungstage. Sie reißen jeden Teilnehmer unweigerlich mit in den Strom des Fortschritts auf musikpädagogischem Gebiet" (Lager Schlawa 1936).

„Gerade in unserm Beruf war — leider — das Gemeinschaftsempfinden bis vor kurzer Zeit ein seltener Begriff. Wie schön war es im Lager! Kein Konkurrenzgefühl, aus dem heraus die eigenen Ideen ängstlich gehütet werden mußten. Ein jeder sprach offen über seine Wege im Gruppen- oder auch im Einzelunterricht" (Lager Dahlen 1940).

Die *Altersunterschiede* werden überbrückt:

„Wir kamen als ein interessierter Hörerkreis, der nun mal zusehen wollte, was uns Ausgebildeten denn da überhaupt noch Neues gesagt werden könnte — und wir wurden zu einem aufnehmenden, aufgeschlossenen Kreis innerlich ganz junger Schüler" (Lager Waitzacker 1936).

„Im Schulungslager war ich mit meinen 63 Jahren der älteste Teilnehmer. Ich habe den Eindruck gewonnen, daß die neue Zeit auch Leuten meines Alters viel zu geben hat, denn ‚fertig' ist man als Künstler nie" (Lager Fünfsee 1936).

„Das gemeinsame Arbeiten, das gemeinsame Ziel, die Leistung verband uns Lehrer miteinander und überbrückte die Kluft, die zwischen dem jungen Nachwuchs und uns Älteren stand" (Schulungswoche Görlitz 1937).

Über die *fachliche Fortbildung* heißt es:

„Nicht mehr skeptisch, sondern mutig wird man jetzt an den *Gruppenunterricht* herangehen" (Schulungswoche Schwerin 1938).

„Die Ausführungen über *neue Musizierformen* und über *Literaturkunde* rundeten das Bild und wurden ausgezeichnet unterstützt durch eine Ausstellung der gesamten besprochenen Literatur" (Lager Heidelberg 1938).

„Was war *Musiklehre*? Es war eine wundervoll lebendige Darstellung der Musikentwicklung vom frühesten deutschen Lied bis zur Gegenwart. Es ist mir dadurch erst richtig bewußt geworden, welche Musikentwickelung wir jetzt durchleben" (Lager Dahlen 1940).

„Was den *klavierpädagogischen* Teil des Unterrichts betrifft, so war er für mich eine ungeheure Anregung. Denn gerade das, was die Dozentin erreichen will, nämlich das bewußte Erleben der Musik und das Durchdenken jeder musikalischen und technischen Schwierigkeit habe auch ich immer angestrebt, und die Mittel und Wege, die uns hierfür gezeigt wurden, lassen mich jetzt mit Feuereifer an die Arbeit gehen" (Lager Sanddorf 1937).

„Ein ganz unvergeßliches Erlebnis wurde uns zuteil. Professor Haböck, ein Schüler *Bruckners*, schilderte uns das Leben des Meisters und brachte uns Bruchstücke aus dem unvollendeten letzten Satz seiner IX. Symphonie zu Gehör" (Lager Oberwiesenthal 1938).

Wie sich schließlich die Arbeit *praktisch auswirken* kann, davon sprechen folgende Sätze:

„Was wir in den wenigen Tagen an Anregungen und Arbeitsfreude gewonnen haben, beweist die

---

erworbenen Ostgebieten die Frage der geeigneten Unterkunft maßgeblich. In folgenden Gauen wurden bisher Schulungslager, und zwar größtenteils mehrere, durchgeführt: Baden, Bayerische Ostmark, Berlin, Danzig-Westpreußen, Düsseldorf, Essen, Hamburg, Hessen-Nassau, Kärnten, Köln-Aachen, Kurhessen, Magdeburg-Anhalt, Mainfranken, Mark Brandenburg, Mecklenburg, Moselland (Koblenz-Trier), München-Oberbayern, Niederdonau, Oberdonau, Ostpreußen, Pommern, Sachsen, Salzburg, Schlesien, Schleswig-Holstein, Steiermark, Sudetenland, Südhannover-Braunschweig, Thüringen, Wartheland, Westfalen-Süd, Weser-Ems, Westmark (Saarpfalz), Wien, Württemberg. Als *Schulungslagerstätten* konnten gewonnen werden: Jugendherbergen (in weitaus überwiegender Mehrzahl), Gauführerschulen, DAF.-, NSLB.-, NSD.-, Landerziehungs- und Musikheime, Schulungsburgen, ehemalige Schlösser. Trotz des Krieges konnte die Lagerarbeit planmäßig fortgeführt werden. Es fanden bisher 25 Kriegsschulungslager statt. Ein zusammenfassender Überblick über die im Kriegsjahr 1940 stattgefundenen Sommerschulungslager ist im „Nachrichtendienst der Fachschaft Musikerziehung" 1940, Nr. 9, erschienen.

einsetzende, eifrige Zusammenarbeit in den einzelnen Ortsgruppen" (Lager Sanddorf 1937).

„In jeder einzelnen Unterrichtsstunde dieses Lagers und nicht zuletzt durch die im Laufe der Woche gehörten eindringlichen Reden wurde es wohl jedem von uns bewußt und wird in Zukunft als Mahnung vor uns stehen, daß es unsere Pflicht ist, weiter an uns zu arbeiten und dafür zu werben, daß das Musizieren wieder zum Lebensbedürfnis unseres Volkes wird" (Lager Kaiserslautern 1937).

„Das aber hatten alle Stunden gemeinsam, daß alle Lehrenden uns eigenes geistiges Erleben schenkten, daß man dadurch wieder selber lebendig wurde, und die Freude am Beruf, an dem so schönen Beruf des Musikerziehers wieder neu geweckt wurde. So ist auch bei uns Wahrheit geworden, was unser Schulungsleiter als Leitwort über unsere Tagung setzte:

„Es siegt immer und notwendig die Begeisterung über den, der nicht begeistert ist" (Fichte).

Der Musikerkalender — ein Spiegel zeitgenössischen Musikgeschehens

Von Reinhold Scharnke, Berlin

Die nationale Notwendigkeit, den gesamten inneren Aufbau des deutschen Vaterlandes nach den Grundsätzen größter Zweckmäßigkeit, Logik und zentraler Planung zu gestalten, hat sich auch dem deutschen Musikleben mitgeteilt. Wer nur immer die Berechtigung hat, an einer musik-kulturellen Aufgabe auch im weitesten Sinne mitzuwirken, darf sich der amtlichen Betreuung seines Standes erfreuen, einer Betreuung, die den Besonderheiten gerade seines speziellen Berufes stets gerecht zu werden bemüht ist.

Es ist für den nur oberflächlichen Betrachter gewiß nicht leicht, die wahre Bedeutung all dieser amtlichen Institutionen zu erkennen, ja, er ist wohl gelegentlich ungerechterweise rasch mit dem Wort bereit: „Wozu dies alles?"

Hat sich der voreilige Beurteiler jedoch einmal die Mühe genommen, diesen großzügigen Organisationsplan zu studieren, so wird sich ihm bald ein Gebäude offenbaren, dessen Konstruktion und Raumeinteilung bis ins kleinste durchdacht ist.

Seit über 60 Jahren nun besitzt der deutsche Musiker ein Jahrbuch, in dem die mannigfachen Gliederungen und feinen Verästelungen des Musiklebens in personeller, organisatorischer, künstlerischer und sachlicher Beziehung niedergelegt sind: den Musikersalender[1]. In den vielen Jahren seines Bestehens ist er beinahe so etwas wie ein Gegenstand des täglichen Bedarfes geworden, über dessen tiefere Bedeutung im allgemeinen nicht nachgedacht wird und den man insbesondere viel zu wenig zu Rate zieht, wenn es gilt, sich mit der gegenwärtigen Organisation des deutschen Musiklebens auseinanderzusetzen.

Dennoch verlohnt es sich, diesen „Gebrauchsgegenstand" Musikerkalender einmal hinsichtlich seiner Bedeutung für die Gegenwart, wie für die Vergangenheit und Zukunft etwas eingehender zu betrachten, denn stets ist er ein Spiegel des zeitgenössischen Musikgeschehens gewesen, und immer war er mehr als nur eben ein „Kalender"! Dieses „mehr sein als scheinen" teilt der „Hesse" — wie er oft kurz genannt wird — übrigens mit dem „Kürschner", der als Kürschners Literatur-Kalender[2] für alle Gebiete des Schrifttums den nämlichen Wert hat wie der Musikerkalender für alle Berufe und Wirtschaftszweige, die unmittelbar oder mittelbar in irgendeinem Zusammenhang zum Musikleben stehen.

Betrachtet man die neueste Ausgabe des dreibändigen Musikerkalenders mit seinen rund 1800 Seiten kompressen Nonpareillesatzes, der (infolge des Krieges) fast ausschließlich auf Großdeutschland abgestellt ist, so zeigt sich schon äußerlich, einen wie ungeheueren Umfang unser Musikleben gewonnen und ungeachtet des Krieges behalten hat. Es erweist sich aber auch, daß die alljährliche Darstellung dieses weit verästelten Organismus wohl von einer Person organisiert und überwacht, nicht aber auch in all ihren Bausteinen zusammengetragen werden kann. Demzufolge muß ein Werk solchen Inhaltes und Umfanges in seiner letzten Konsequenz ein Gemeinschaftswerk sein, das in seinen mannigfaltigen Wechselwirkungen gelegentlich höchst aufschlußreich ist.

Während beispielsweise der Präsidialrat und Geschäftsführer der Reichsmusikkammer Heinz Ihlert in seinem Geleitwort zum Musikerkalender 1935 feststellen mußte, daß man amtlicherseits vor der Machtergreifung den deutschen Musiker in der Statistik völlig übersehen und lediglich die Leierkastenmänner erfaßt hatte, konnte nun die RMK. in ihrer Aufbauarbeit aus Hesses Musikerkalender wertvollstes Material schöpfen. Andererseits kann heute die Schriftleitung des Musikerkalenders der weitestgehenden Unterstützung der RMK. und ihrer örtlichen Dienststellen nicht mehr entraten!

[1]) Hesses Musikerkalender, Max Hesses Verlag, Berlin.

[2]) Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Ja, der eng bedruckte Raum von rund 2000 Seiten ist ein Spiegelbild staatlicher Aufbauarbeit am großdeutschen Musikleben.

Nicht nur daß jeder Musiker von Ruf mit Wohnung und Arbeitsgebiet namentlich im Musikerkalender verzeichnet ist, was die Bedeutung des „Hesse" auch als Adreßbuch ausmacht, so bleibt dieser großzügige Ratgeber gemeinhin auf keine das deutsche Musikwesen betreffende Frage die Antwort schuldig. Vom Propaganda-Ministerium bis zur Ortsmusikerschaft der RMK., vom Städtischen Musikbeauftragten bis zum Gebiets-Musikreferenten der HJ., von den Orchestern, Chören, Sendeleitungen, KdF.-Dienststellen, Hochschulen und Konservatorien bis zu Instrumentenfabriken, Musikalienhandlungen und Notenstechereien: nichts bleibt unberücksichtigt! Selbst die musikhistorischen Besonderheiten der einzelnen Städte sind angedeutet, und das als drittes Bändchen beigegebene sogenannte Notizbuch gewinnt von Jahr zu Jahr mehr den Charakter eines Jahrbuches mit nützlichem redaktionellen Teil.

Blättert man einmal die vergilbten Jahrgänge der Vergangenheit durch, so offenbart sich einem der Wert dieser Arbeit als Kulturdokument ersten Ranges. Die Nöte und Eigentümlichkeiten jeder Epoche haben im Musikerkalender stets irgendwie ihren Niederschlag gefunden. Für soziologische Untersuchungen über den Musikerstand gewährt er manchen Anhaltspunkt. Ein paar Beispiele mögen das erhärten:

Offenbar hatte schon in den achtziger Jahren bei manchen Musikern die Sucht, sich eigenmächtig den Titel „Musikdirektor" zuzulegen, solchen Umfang angenommen, daß der Schriftleiter des Musikerkalenders 1883 rundweg erklärt:

> „Ich habe in diesem Jahre alle Personen ihres usurpirten Titels entkleidet. Die Bezeichnung ‚MD.' heißt nunmehr nur noch Königl., Großherz., Herzogl., Städtischer etc. Musikdirektor."

Aus dem Jahrgang 1891 können wir heute feststellen, daß von den 26 genannten Berliner Musikreferenten bereits zehn Juden waren!

Die in der jüngsten Ausgabe des Musikerkalenders wieder aufgenommene Behandlung einschlägiger Rechtsfragen ist vor fünf bis sechs Jahrzehnten ebenfalls an der gleichen Stelle sorgfältig gepflegt worden. Offenbar hat es auch damals nicht an Konjunkturhelden gefehlt, sonst hätte anno 1883 sich der Schriftleiter sicher nicht veranlaßt gesehen, eine Allerh. Ordre vom 31. Juli 1840 in Erinnerung zu bringen, wonach Musikalien Sr. Majestät dem Kaiser und Könige nicht ohne vorgängige Anfrage und erhaltene Erlaubnis eingereicht werden dürfen. Nicht ohne Heiterkeit aber liest man im Kalender von 1888, daß „das andauernde Indiehöhewachsen" der modernen Damenhüte den Theater- und Konzertdirektionen die Notwendigkeit auferlegte, die Besitzerinnen solcher Hüte um Ablegen derselben anzugehen. Da nun diese Bitte leider erfolglos blieb, wurde eine Anordnung empfohlen, daß nur den älteren Damen das Aufbehalten der Hüte im Theater gestattet sein solle! Mit dieser Formulierung glaubte man den gewünschten Zustand gewiß erreichen zu können.

Allerdings gestattete die „geruhsamere" Zeit dem Schriftleiter des Musikerkalenders damals auch ein breiteres Eingehen auf die einzelnen musikalischen Ereignisse des verflossenen Jahres, was heute leider nicht mehr möglich ist, es sei denn, der „Kalender" würde den Umfang des Brockhaus annehmen. Da werden in den achtziger Jahren alle Uraufführungen — nach Komponisten geordnet —, wie auch alle Neuerscheinungen an Musikalien verzeichnet. Der Uraufführung des „Parsifal" in Bayreuth ist ein sieben Seiten langer Rückblick auf die Veranstaltung gewidmet, der in einer leidenschaftlichen Forderung auf Freigabe des Bühnenweihfestspieles auch für andere Bühnen ausklingt:

> „. . . . Soll dies alles auf lange Jahre hinaus Privilegium Derer sein, die — ohne übrigens auch nur eine besondere Würdigkeit nachweisen zu können — reich genug sind, nach Bayreuth zu reisen? — Nimmermehr! Jedes Theater, das den Parsifal würdig aufzuführen im Stande ist, hat ein zweifelloses moralisches Recht auf denselben. Hoffen wir, ihn in kürzester Zeit auch überall da zu finden, wo er Segen zu verbreiten, Aufklärung zu fördern, Liebe zu erwecken vermag!"

Auch an den neuesten Erfindungen und Entdeckungen geht der Chronist hier nicht vorüber.

Eine gedrängte Chronik deutschen, ja europäischen Musikgeschehens ist's, die da zu uns spricht und zu Vergleichen auf jeder Seite anregt!

Ausweislich des Musikerkalenders von 1880 umfaßte damals der Deutsche Sängerbund 49 261 Sänger, heute sind's weit über eine halbe Million! Im gleichen Jahrgang finden wir unter den Musikeradressen Wiens hintereinander noch:

> Brahms, Johannes, Componist, IV, Carlsgasse 4
>
> Bruckner, Ant. (Org.) Prof. am Conservator. IX, Währinger Straße 41

oder an anderer Stelle:

> Strauß, Ed., k. k. Hofball-MD., II, Taborstr.
>
> Strauß, Joh., k. k. Hofball-MD., Comp., Hieking b. Wien (eigene Villa) und IV, Igelgasse.

Jahrgang 1883 verzeichnet u. a. folgende Eintragungen:

> Meiningen:
>
> H. v. Bülow, Intendant der Hofkap., Fr. Mannstädt, HofkapM. (Herz. Hofkap. 45 M.)

Berlin:
Concertsäle: Saal des Kgl. Opernhauses, nur mit Allerh. Genehmigung, 1000 Plätze.
Philharmonie (früher Central-Skatingrink), Bernburgerstr. 22, 500 Mk.
Orchester: Philharmonische, vormals Bilse'sche Kapelle, D: Prof. v. Brenner, 70 Mitgl.

Bayreuth:
Richard Wagner hat seinen festen Wohnsitz in Bayreuth (Wahnfried).

Weimar:
Fr. Liszt verweilt gewöhnlich, vom April ab, einige Monate in Weimar.

Die knappen Angaben des Musikerkalenders sind oft genug Etappen von großer musikgeschichtlicher Bedeutung! Betrachten wir nur einmal die Orchesterliste des Jahres 1916:

Berlin: Kgl. Kapelle (R. Strauß, Blech, E. v. Strauß), 140 Mitgl.
Essen: Städt. Orch. (Abendroth), 56 Mitgl.
Leipzig: Städt. Orch. (Nikisch, Lohse) 85 Mitgl.
Lübeck: Verein d. Musikfreunde (Furtwängler) 52 Mitgl.
Nürnberg: Stadttheater-Orch. (Heger) 47 Mitgl.
Straßburg: Städt. Orch. (Pfitzner) 50 Mitgl.

Zum Schluß seien noch ein paar kurze Auszüge aus den Vorworten zu einzelnen Jahrgängen hier wiedergegeben:

1918: „. . . So schicken wir unseren Kalender hinaus als ein Stück anspruchsloser, stiller Arbeit mit dem heißen Wunsche, daß dieser Jahrgang bereits tief hineinreiche in holden Frieden."

1932: „. . . Der Winter 1931/32, eine Krisenzeit für die ganze Welt, ist zur Krisenzeit vor allem für den Musiker geworden! . . ."

1933: (Redaktionsschluß Sept. 1932!) „. . . Von der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage sind ganz besonders alle diejenigen betroffen, die mit der Musik zu tun haben oder gar aus ihr den Lebensunterhalt zu gewinnen suchen . . ."

1934: „. . . Nach der Notausgabe des vorigen Jahres tritt der Kalender heuer wieder in seiner althergebrachten Gestalt vor die musikalische Öffentlichkeit. Auch er ein Zeichen für unser aller ungbeugsamen Aufbauwillen!"

Fürwahr, ein Stück Kulturgeschichte in kurzen Leseproben! Das Durchblättern all dieser Vorfahren unseres Musikerkalenders ist so reizvoll, daß man nicht aufhören möchte, diese Randbemerkungen zur Musikgeschichte zu zitieren. Hier sollten sie jedoch den Leser nur anregen, gelegentlich dem Musikerkalender, als periodisch erscheinender Fachschrift, ein paar Gedanken zu widmen und seine Bedeutung zu erkennen, die ebenso gegenwärtig ist, wie sie in die Vergangenheit und Zukunft weist. — Die Zeiten wandelten sich, der Musikerkalender blieb und mit ihm der Tenor all seiner Vor- und Geleitworte: Der Musiker selbst möge aktiveren Anteil an ihm nehmen! Er möge mithelfen, Falsches zu berichtigen und Fehlendes zu ergänzen, damit der Musikerkalender das bleibe, was er 63 Jahre hindurch gewesen ist: ein zuverlässiger Spiegel des jeweiligen zeitgenössischen Musikgeschehens!

Deutsche Soldaten singen in Frankreich

Von Uffz. Dr. Friedrich Brand, Berlin, z. Z. im Felde

Auf dem Sängerbundesfest in Breslau 1937, einer der gewaltigsten Volkstumskundgebungen vor den Toren des ehemaligen Polen, sagte der Führer: „Das deutsche Lied lebt in uns und mit uns und es läßt, ganz gleich, wo wir auch sind, plötzlich und immer wieder die Urheimat vor unseren Augen erstehen, nämlich Deutschland und das Deutsche Reich." Dieses Wort galt vornehmlich unseren im Ausland wohnenden Volksgenossen, die als Gäste in Breslau zahlreich vertreten waren. Ihnen war es aus tiefster Seele gesprochen! Mancher von uns, innerhalb der Grenzen des Altreiches, hat das Wort erst jetzt, wo er als Soldat auch draußen ist, ebenso stark nachempfunden. Ich erlebte es zuerst im September und Oktober 1939 in Polen. Seitdem habe ich immer wieder die gleiche Erfahrung gemacht, auf dem Vormarsch in Belgien und Frankreich, zur Zeit des Waffenstillstandes südlich der Loire und später an der Atlantik-Küste. Am deutlichsten kam es uns vor kurzem zum Bewußtsein bei unserer Kriegsweihnacht in der Bretagne. Dort, wo wir unsere Lieder singen und unsere Musik machen, versinkt die fremde Umgebung um uns, und wir sind zu Haus in der Heimat!

Damit ist die Bedeutung des Singens für uns Soldaten klar umrissen. Wichtig ist nun die Frage: Was sollen wir singen und wer leitet das Singen in den Einheiten? Daß wir Berufsmusiker unsere Kameraden musikalisch betreuen, dürfte selbstverständlich sein. Es gibt aber Einheiten, in denen sich keiner findet, der dafür geeignet erscheint. Lust und Liebe dazu bringen sehr viele mit, aber das allein genügt nicht. Es gehören außerdem dazu eine umfassende Liedkenntnis und das musikalische Handwerkszeug. Hier setzt die Arbeit der „Singeleiter-Lehrgänge" des Oberkommandos der Wehrmacht ein. Es gilt, diese singe- und musikfreudigen Elemente aus den Einheiten herauszufinden, sie mit dem geeigneten Liedgut vertraut zu machen und

ihnen zu zeigen, wie sie dieses am besten auf ihre Kameraden übertragen können. Diese kommenden Singeleiter sollen ja nicht nur singen können, sondern vor der Front stehen und aus der Menge Soldaten, die vor ihnen angetreten ist, einen begeisterten Soldatenchor schaffen! Bekanntlich ist der Gesang ein guter Wertmesser für eine marschierende Kolonne. Ist dieser in Ordnung, so sind es die Männer meist auch. Also muß das letzte Ziel des Singeleiters sein, aus seiner Kompanie die beste singende Mannschaft zu machen!

Mit diesen Erwartungen kamen wir — in der stattlichen Zahl von knapp 100 Unteroffizieren und Mannschaften — vor etwa zwei Wochen in einem schönen alten Städtchen der Bretagne zusammen. Die Einheiten hatten durchweg musikalische, z. T. beruflich vorgebildete Kräfte geschickt, von denen die meisten bereits bei der Musikpflege ihrer Kompanie hervorgetreten waren. Schon am Abend der Ankunft, noch ehe der eigentliche Lehrgang begann, entwickelte sich — wie konnt' es anders sein! — ein reges musikalisches Leben. Im Erdgeschoß, im Waschraum, wird ein kräftiges Marschlied gesungen. Im ersten Stock, im Schlafraum I, stellt sich ein Akkordeon-Virtuose seinen erstaunten Kameraden vor. In einer anderen Stube singt ein ausgezeichneter lyrischer Bariton zur Laute. Darüber, im Obergeschoß, versucht sich ein Bratscher auf seinem seltenen Instrument, während ganz oben unter dem Dach gerade der „Soldat, vallera" mit seinem unsterblichen Bart besungen wird. Gut, daß die alte Kaserne, in der wir untergebracht sind, so dicke Wände hat, daß man nicht alles auf einmal hört! Trotzdem liegt die Musik in der Luft, sie steckt sozusagen in jeder Mauerritze, man braucht nur die Türen aufzumachen, dann ist sie da oder, noch besser, — man singt selbst ein herzhaftes Lied. Daß in einer solchen musikgesättigten Atmosphäre der Lehrgang gedeihen mußte, war uns von vornherein klar. Und so begann er auch am nächsten Tag vielversprechend mit einer Reihe frischer Morgenlieder.

Der Grundplan, nach dem die Lehrgangsleiter arbeiten, sieht drei Gruppen von Soldatenliedern vor — Marschlieder, Lieder im Tageslauf, Feierlieder — und Chorgesang. Bei der Auswahl der Lieder sind maßgebend das von Leutnant Hans Baumann im Auftrage des OKW. herausgegebene Liederbuch „Morgen marschieren wir" (Verlag Voggenreiter, Potsdam) und das „Chorliederbuch für die Wehrmacht" von Professor Stein und Major v. Knorr (Verlag Peters, Leipzig). Hinzu kommen als weitere Arbeitsgebiete Atemgymnastik, Stimmbildung, Dirigieren und, soweit erforderlich, Notenlesen. Das ist ein umfangreiches Programm, dessen Bewältigung in den vorgesehenen vierzehn Tagen besonders an die Lehrgangsleiter, Soldat Werner Binner, Soldat Bruno Kortemeier, Oberreiter Walter

Kowollik und Gefreiter Friedrich Schattat, große Anforderungen stellt. Bei aller künstlerischen Auflockerung ist daher militärische Disziplin und Straffheit unerläßlich.

Nach einigen Tagen entspinnt sich zwischen Lehrgangsleitern und Lehrgangsteilnehmern die erste Aussprache über das Liedgut, mit dem wir uns beschäftigen. Unser Liederbuch „Morgen marschieren wir" zeigt einen ganz kompromißlosen Weg zum wertvollen Soldatenlied. Auch beim volkstümlichen Singen unterscheiden wir sorgsam zwischen dem Schlager mit seiner Augenblickswirkung und dem gehaltvollen Lied. Als extreme Beispiele stellen wir gegenüber das Honolulu-Lied („Ich ging einmal spazieren") und die Lieder „Nur der Freiheit gehört unser Leben" oder „Es fuhr ein Zug Soldaten". In meiner Kompanie habe ich die erfreuliche Erfahrung gemacht, daß die meisten meiner Kameraden auf die Dauer doch das wertvolle Lied dem anderen vorziehen, während sich ausgesprochene Schlagerlieder rasch abnutzen und dann „zu den Ohren raushängen". Natürlich muß man sich davor hüten, nur ernste und bekenntnishafte Texte zu bringen, das würde zu einer gerade beim Singen völlig unerwünschten Verkrampfung führen. Wertvoll ist nicht dasselbe wie ernst! Genau so wenig wie die häufig mißverstandene „klassische" Musik allgemein ernster Natur zu sein braucht. Wenn der Soldat Dienst gemacht hat und müde ist, will er lustig sein! Und wie ein guter Witz immer besser ist als ein schlechter, über den man mangels besserer auch mal lacht, so ist das wertvolle lustige Lied auch dem mehr oder weniger albernen Volksliedschlager vorzuziehen. Ich denke dabei an gute heitere Lieder wie „Jetzt kommen die lustigen Tage", „Auf, auf zum fröhlichen Jagen", „Und die Morgenfrühe", „Ein Schifflein sah ich fahren" und viele andere. Grundsätzlich ist danach zu streben, ein und dasselbe Lied — auch wenn es wertvoll ist — nicht zu häufig zu singen. Dazu ist es erforderlich, daß die einzelne Kompanie einen größeren Stamm von Liedern — etwa 25 — kennt und beherrscht. Mit dieser Forderung erfüllt die Wehrmacht während des Krieges eine außerordentlich wichtige musikpolitische Aufgabe: Die Durchdringung des gesamten unter den Waffen stehenden Volkes mit dem wertvollsten deutschen Liedgut!

Den Höhepunkt des Lehrgangs bildete ein großes Konzert, in dem die vielseitige Arbeit der vergangenen eineinhalb Wochen praktisch angewandt

wurde. Mit Begleitung eines Musikkorps führten wir Lieder und Sätze auf von Baumann, Bresgen, Fritz Dietrich und Armin Knab. Weiter sangen wir A-cappella-Chöre von Silcher, Heinrich Isaac (Innsbruck) und von Knorr. Dazwischen standen zwei Instrumental-Kammermusiksätze von Mozart und Beethoven. Wir beschlossen den Abend mit der kraftvollen Hymne von Blumensaat: „Deutschland, heiliges Wort", die als weihevolles Bekenntnis mit größter Hingabe und Begeisterung gesungen wurde.
Nach diesem Konzert, das uns die Schönheiten des Mannschaftssingens in den verschiedensten Formen eindringlich gezeigt hat, gehen wir „neu- oder wiedergeborenen" Singeleiter voll stolzer Freude zurück in unsere Standorte. Jetzt heißt es, das weiterzugeben, was wir hier erlebt haben. Unser erstes Ziel wird sein: ein frisches, lebendiges Kompanie-Wettsingen! Wir tun dies in dem Bewußtsein, daß das Lied für uns die stärkste Bindung zur Heimat ist.

Denn dort, wo wir singen, ist Deutschland!

Soldaten und Künstler — eine erlebnisreiche Gemeinschaft

Von Hans Mahlke

Eine Norwegenfahrt des Mahlke-Quartetts

Ein Bericht aus der Truppenbetreuung, die im Auftrage des OKW. von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" durchgeführt wird in Zusammenarbeit mit dem Sonderreferat Truppenbetreuung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.

Zwei Autos fahren durch Norwegen. Nicht eine Reisegesellschaft, wie man sie wohl früher so häufig dort antraf, die ihre Ferien verlebt, — es sind deutsche Musiker, die im Auftrage von „Kraft durch Freude" zu unseren deutschen Soldaten reisen, um diesen, die oft unter schwierigsten Verhältnissen in Weltabgeschiedenheit hausen und auf vorgeschobenem Posten ihre Pflicht tun, Freude und Abwechslung zu bringen. Man erwarte also nicht einen Bericht über sogenannte Reiseerlebnisse und über landschaftliche Schönheiten — wenn hier berichtet werden soll, so sei es in erster Linie von den Eindrücken, die diesen Musikern wurden, als sie ihre Instrumente für ein Publikum auspackten, das zum größten Teil noch nie in einem Konzert gesessen hatte.
Kammermusik vor Landsern; — Kammermusik in Dörfern, in Kirchen, in kleinsten Gemeinden, in Baracken und Lazaretten, in Kantinen und Turnhallen; vor 200, vor 300 Männern, die harte Arbeit zu tun gewöhnt sind und denen in den meisten Fällen die Namen Beethoven — Mozart — Schubert — Brahms unbekannte Begriffe sind. Starr und fassungslos saßen sie da und lauschten. Neu waren die Klänge, die da ertönten, eine andere Welt ihren Ohren. Und sie „verstanden" wohl auch nicht in dem Sinne wie ein „gebildetes" Publikum, das mit diesen Dingen vertraut ist. Aber ihre Antworten, wenn man sie fragte, ob es ihnen gefallen habe, — diese Antworten sind vielleicht das Schönste, was wir auf dieser Reise erlebten.
Wie sagten sie doch immer und überall? „Ob wir es verstanden haben, wissen wir nicht, es war ja alles bloß so schön!" „Wir haben uns immer gedacht, Kammermusik, das wäre nichts für uns, aber nun wissen wir, daß es doch etwas für uns ist; und wenn wir wieder in der Heimat sind, dann wollen wir bestimmt auch in Konzerte gehen!" „Das war ja wie ein Gottesdienst!" „Wir haben bis 3 Uhr nachts nicht einschlafen können, weil es so schön war!" „Was Sie gespielt haben, ja, das wissen wir nicht mehr, es war wie eine ganz neue Welt für uns, — aber daß diese Welt herrlich sein muß, davon haben wir heute einen Begriff bekommen."
So sagten die einfachen Soldaten. Und sie drückten uns die Hände voller Dankbarkeit und mit strahlenden Augen, in denen ein Glanz war, den nur ein unvergeßliches Erlebnis hervorzaubern kann. Was wir spielten? Wir spielten ihnen das Schönste von deutscher Kammermusik, unvergängliche Werke, die uns allen heilig sind, natürlich jene, die am leichtesten eingängig sind und eben auch von solchen „verstanden" werden, deren Ohren nicht geübt und geschult sind. Und es bewahrheitete sich wieder der Satz, daß das Beste für den deutschen Soldaten gerade gut genug ist. Ein unbeschreibliches Gefühl war es für uns reisende Musiker, mit unseren Instrumenten und unserer deutschen Musik den tapferen Soldaten solche Feierstunden bereiten zu können. Nicht wie man sonst von einer Konzertreise heimkommt, bei der die Eindrücke im wesentlichen vom Musikalischen her bestimmt sind, wo man in Sälen spielte vor verständigem und festlichem Publikum, das die Leistungen begutachtete, nein, um ganz anderes ging es hier: dankbar und beglückt kehrten wir zurück, durchdrungen von einer heiligen Mission, dem „Volk" im eigentlichen Sinne das Schönste und Größte unserer Kunst vermittelt haben zu dürfen.

Und noch ein anderes kam hinzu: Oft hatten die Soldaten norwegisches Publikum eingeladen; und es gehört mit zu den schönsten Erlebnissen, gespürt zu haben, wie durch das gemeinsame Anhören der unvergänglichen Werke allmählich eine immer stärkere Gemeinsamkeit, ein immer stärkerer Kontakt zwischen den deutschen Soldaten und der norwegischen Bevölkerung erwuchs. Aus anfänglicher Reserviertheit wurde Interesse, aus Interesse Anteilnahme, die Anteilnahme wurde Dankbarkeit, und wir werden die Bilder nicht vergessen, wie bei der Abfahrt nach einem Konzert Soldaten und Norweger uns in gemeinsamer Dankbarkeit nachwinkten. Und wie die Soldaten uns sagten: „Sie können ja gar nicht ermessen, was dieser Abend hier hinterläßt, und wie Sie uns unsere Stellung zu der norwegischen Bevölkerung hier erleichtert haben!" Musik als Verbinderin zwischen Völkern — kann es für den Musiker etwas Schöneres geben, als solche Wirkung spüren zu dürfen?

Ein Wort der Dankbarkeit an unsere deutschen Offiziere. Nach den Konzerten saßen wir fast täglich als ihre Gäste mit ihnen zusammen. Oft waren auch norwegische Gäste dabei. Unvergeßliche Stunden erlebten wir mit ihnen, die sich gar nicht genug tun konnten, uns die Reise so bequem und angenehm wie möglich zu machen und uns alles das zu bieten, was in ihren Kräften stand. In rührender Fürsorge waren sie um uns bemüht, wir sind dankbar für ihr Verständnis und glücklich, auch ihnen Feierstunden vermittelt zu haben. Hohe und höchste Offiziere kamen mehrfach in die Konzerte, und der gemeinsame Gedankenaustausch mit ihnen ist uns ein ebenso wertvolles Ergebnis dieser Reise geworden wie die stummen Händedrücke der Landser.

So reisten wir durch norwegisches Land, dessen Schönheit sich uns auftat auf jedem Wege. Gern nahmen wir die mancherlei Strapazen auf uns, so, wenn z. B. herabstürzendes Steingeröll die Straßen so versperrt hatte, daß nur mit größter Mühe unserem Wagen ein Weg bereitet werden konnte, und wir erst nach Stunden weiterfahren konnten und Angst haben mußten, rechtzeitig zum Beginn des Konzerts am nächsten Ort einzutreffen, — welch kleine Müh in Anbetracht der Größe der Erlebnisse! So fuhren wir — betreut von „Kraft durch Freude", von der deutschen Wehrmacht und begleitet von Gefühlen der Dankbarkeit, mit unserem Berufe unseren tapferen Landsleuten und einer verwandten Nation unser Heiligstes und Größtes gegeben zu haben.

Wandlungen im belgischen Musikleben

Von Nikolaus Spanuth

Bis zum Einmarsch der deutschen Truppen in Belgien war die kulturpolitische Situation gekennzeichnet durch eine absolute Vorherrschaft jüdischer und frankophiler Interessentengruppen. In musikalischer Hinsicht wirkte sich das auf die Programmgestaltung aus, die insbesondere bei den repräsentativen belgischen Orchestern als auch im Rundfunk ein internationales Gepräge zeigte und durchaus den Tendenzen des in Deutschland durch die nationalsozialistische Revolution überwundenen Systems entsprach. So waren internationale, jüdische Komponisten stets auf den Konzertprogrammen als Titelhalter vertreten, während sich die Darbietung deutscher Musik auf die üblichen konventionellen klassischen Werke beschränkte, ohne die man natürlich nicht auskam. Die vielumstrittene „Société Philharmonique de Bruxelles" war in hervorragendem Maße bestrebt, französischer und jüdischer Musik die notwendige Geltung zu verschaffen. Dirigenten traten in wallonischen Gebieten mit französischem, auf flämischer Seite mit flämischem Vornamen auf und setzten alles daran, die Invasion volksfremder Elemente zu fördern. Wie weit die allgemeine Zersetzung schon vorgeschritten war, ist beispielsweise aus dem flämischen (!) Programm des Institut National Radio 1939/40 ersichtlich. Hier finden sich Emigranten, Juden und deren Geistesverwandte aller Färbungen. Namen wie Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, Paul Dukas, Alban Berg, Arthur Benjamin, Arthur Honegger, Mahler, Mendelssohn, Offenbach usw. gehörten zum ständigen Repertoire. Wie bewußt diese Linie auch in literarischer Hinsicht ergänzt und politisch ausgerichtet wurde, beweist die Tatsache, daß man im flämischen Rundfunkprogramm als Repräsentanten einer germanischen Dichtung neben Goethe Heinrich Mann und Stefan Zweig (!) herausstellte! Diesem Treiben bereitete nun freilich der deutsche Einmarsch im Mai 1940 ein schnelles, wohlverdientes Ende. Die für die verflossene Kulturpolitik verantwortlichen Elemente verschwanden von der Bildfläche oder boten unter der Maske sympathisierender Biedermänner deutschen Stellen ihre Mitarbeit an.

Die durch die Entfernung alles jüdischen Einflusses entstandene Lücke mußte nun irgendwie ausgefüllt werden. Interessant ist es, zu beobachten, wie man auf musikalischem Gebiet bei der Wahl zwischen germanischer oder romanischer Kulturpropaganda einem Bekenntnis zur deutschen Kunst möglichst aus dem Wege ging und slawische Musik in einem bisher nicht erreichten Umfang zur Aufführung brachte. Typisch sind Konzertprogramme

mit Borodin, Rachmaninoff, Rimsky-Korssakow, Tschaikowsky, Dvorak usw. Die wenigen eingestreuten flämischen Werke dienen lediglich als Fassade. Herausfordernd sind jedoch schon Methoden, mit denen eine „Concertvereeniging van het Koniklijk Muziekconservatorium" zu Gent bei ihrer Programmgestaltung zu Werke geht. Neben slawischen oder französischen (!) Komponisten wird gleich ein ganzer Mendelssohn-Abend geboten... Oder — man stürzt sich auf klassische Musik und glaubt damit angeblichen Forderungen von deutscher Seite zu genügen. Wenn das Kammerorchester der „Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth" im Laufe eines Zyklus von 10 Sinfoniekonzerten nahezu ausschließlich Werke von Mozart, Beethoven und Bach bringt, so besagt das nichts und doch alles. Es ist doch keineswegs die Aufgabe dieser absolut französisch eingestellten Vereinigung, jetzt die Rolle einer Hüterin deutscher Musikbelange zu spielen, nachdem sie vorher alles getan hat, um jeden deutschen Einfluß auszurotten. Die von uns im Jahre 1933 in Deutschland entfernten jüdischen Kunstbanausen überschwemmten damals auch das Ausland, insbesondere Amerika, fast ausschließlich mit klassischer deutscher Musik, um ihre kulturbringende Mission nachzuweisen. Der ehemalige jüdische Gewandhauskapellmeister Bruno Walter (Schlesinger) wurde stets als der „kongeniale" Mozartinterpret von der internationalen Presse gefeiert. Mit der Rückkehr zur deutschen Klassik glaubt man gerade in den rein frankophilen Kreisen der „Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth" für eine gewisse Übergangszeit eine Notlösung gefunden zu haben, zumal man die konventionelle klassische Musik durchaus als etwas Übernationales, Unverbindliches betrachtet, demgegenüber bestenfalls eine neutrale Haltung genüge. Dasselbe gilt auch für die philharmonischen Konzertprogramme. Von einem Verständnis gegenüber den Forderungen einer neuen Zeit kann von seiten der Leitung der Brüsseler Oper keine Rede sein. Sie hat sich bisher nicht entschließen können, ein Werk von Wagner auf den Spielplan zu setzen.

Wenn man sich nun über das völlige Fehlen von zeitgenössischer deutscher Musik beklagt, so ist das leider eine Tatsache, die nicht ernst genug bewertet werden kann. Mit der Darbietung alter klassischer Musik allein kommt man nicht weiter, aber auch nicht mit empfehlenden Hinweisen auf Zeitgenossen, die wohl kaum als Repräsentanten einer neuen Zeit gewertet werden können. Da verdienen es wirkliche deutsche Meister, in Belgien zu Ehren gebracht zu werden: Hans Pfitzner, Max Reger, Anton Bruckner. In den Jahren des Verfalls und der Zersetzung nach dem Weltkrieg gingen von ihrem kämpferischen Werk wahre Segensströme aus. Ihre Namen allein schon waren Lichtpunkte in einer dunklen Zeit, als internationale Elemente die Ehre der nordischen Kunst herabzuwürdigen versuchten! Und wie viele echte deutsche Musiker ringen heute noch um die Anerkennung ihrer Werke, die sie für ihr deutsches Volk schufen. Mit der Interpretation ihrer Werke könnte gerade in propagandistischer Hinsicht demonstriert werden, daß in Deutschland nicht nur das Alte verehrt wird, sondern daß das neue Deutschland über junge, starke, schöpferische Kräfte verfügt. Eine Rückkehr ins Klassische, wie sie zurzeit betrieben wird, bedeutet nicht ohne weiteres eine Wandlung im Musikleben, setzt sie doch gerade hier in Belgien eine neutrale Haltung voraus. Es ist vielmehr entscheidend, ob es gelingt, die Menschen zu einer inneren Umkehr und Besinnung auf die in ihrem eigenen Volkstum liegenden Werte zu erziehen. Eine solche Aufgabe würde einen positiven, aufbauenden Charakter haben. Man würde sich nicht in Bekenntnissen zur Vergangenheit erschöpfen, sondern mit mehr Glauben und Vertrauen in eine neue große Zukunft blicken.
In einem solchen Geiste leistet „Het Muziekfonds" unter der rastlosen Initiative des Flamen Adolf Clauwaert eine klare und zielbewußte Arbeit. Man hat es sich hier zur Aufgabe gestellt, das Werk der von dem verflossenen parlamentarischen System in Belgien zu Unrecht zurückgesetzten flämischen Meister in der Brüsseler Kunstmetropole, Palais des Beaux Arts, der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen („Rubenskantate" von Pieter Benoit, Konzerte mit Werken von August de Boeck, Arthur Meulemans, Lieven Duvosel, Jef van Hoof usw.). In Zusammenarbeit mit der Flämischen Abteilung des Senders Brüssel, die in sonntäglichen Morgenkonzerten mit dem großen Sinfonieorchester des Senders Brüssel, dem besten Orchester Belgiens, Werken der nordischen (und damit auch der flämischen!) Kunst den Weg bahnt, sind weitere Großveranstaltungen geplant: Nach dem Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach Konzerte mit Werken lebender deutscher und flämischer Meister, die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele", ein großer flämischer Volksliederabend, ein Brucknerfest, ein Konzert mit nordischer Musik, eine Max-Reger-Gedächtnisfeier 1941 usw. Diese Zusammenarbeit im Geiste einer deutsch-flämischen Kulturgemeinschaft wird auch für die Zukunft eine weitere Vertiefung erfahren, sie zeitigt heute schon Ergebnisse, die man mit mehr Recht eine Wandlung im Musikleben Belgiens nennen darf, als die in ihrer Einseitigkeit grotesk anmutende Rückkehr frankophiler Musikkreise zur deutschen Klassik.

Eine gesunde Entwicklung des musikalischen Lebens wird einzig und allein davon abhängen, wieweit es gelingt, die Menschen selbst in einem neuen Geist zu erziehen und aufnahmebereit zu machen.

Richard Wintzer, ein Leben zwischen den Künsten

Zu seinem 75. Geburtstage am 9. März

Diese vieldeutige Überschrift soll nichts weiter als die künstlerische Vielseitigkeit eines Mannes hervorheben, dessen musikalisches Werk allein ihn als schöpferische Persönlichkeit von Rang legitimiert. Aber gerade am 75. Geburtstage darf wohl neben dem am ergiebigsten blühenden Zweig einer Lebensarbeit auch der anderen gedacht werden, die ebenfalls ihre Frucht getragen haben und die sehr wesentlich dazu beitragen, auch das Schaffen des Liedmeisters und Opernkomponisten Richard Wintzer zu erklären und abzurunden. Da muß in erster Linie die Malerei genannt werden als Ausgangspunkt von Wintzers künstlerischem Schaffen überhaupt. Denn der in der musikalischen Luft des alten sächsischen Pastorenhauses zu Nauendorf bei Halle mit neun Geschwistern aufgewachsene Jüngling — der Vater spielte eifrig Klavier und komponierte auch — bezog zunächst 1882 die Akademie zu Leipzig, um Maler zu werden. Auch in Berlin stand die bildende Kunst anfangs voran, bis die musikalische Erbmasse die Überhand gewann und die Berliner Hochschule für Musik die Lehrstätte Wintzers wurde. Damals schon setzte sein Liedschaffen ein, das durch die Begegnung und dauernde Freundschaft mit Robert Franz, dem über 50 Jahre älteren Meister, wesentliche Antriebe erhielt.

Die Lernjahre Wintzers im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, reich an Entbehrungen, aber immer überstrahlt von dem idealistischen Drang zu künstlerischem Schaffen, finden mit einer Anstellung als Pressezeichner des Verlages Scherl äußerlich ihren Abschluß. Von 1897 bis heute gehört Wintzer diesem Verlage an. Zum Zeichnen gesellte sich bald die Musikbetrachtung, die er viele Jahre für die „Kreuzzeitung" innehatte und die er noch heute für den „Berliner Lokalanzeiger" ausübt. Wohl kaum jemand, der den Charakterkopf des rüstigen alten Herrn heute in den Berliner Konzertsälen sieht, mag es ahnen, daß er da einem lebendigen Stück Musik- und Kunstgeschichte Berlins begegnet, einem Träger großer Überlieferung, der Robert Franz, Nietzsche und den Bildhauer Reinhold Begas kannte und Adolf Menzel auf dem Totenbett gezeichnet hat. Was ihm das Leben auch an Schicksalsschlägen brachte — und es hat nicht damit gespart —, das Glück des Schaffenkönnens, das bei Wintzer stets ein Zwang glücklich machenden Schaffenmüssens gewesen ist, hat ihn innerlich jung erhalten und seinen Werken für den, der ihre Sprache versteht, die Überzeugungskraft einer aus Herz und Gemüt quellenden, in ihrem Streben und ihren Wesenszügen echt deutschen Kunst gegeben.

Sie hat sich auch noch ein drittes Wirkungsfeld geschaffen, nämlich die schriftstellerische Tätigkeit. Zahllose Artikel, namentlich aber sein zweibändiger Bekenntnisroman „Menschen von anderem Schlage. Ein Buch für Kämpfer und Freie" zeugt für die Lauterkeit seines Wollens und Könnens.

Der 75jährige blickt heute auf ein musikalisches Lebenswerk zurück, in dem es keinen Bruch und keinen jähen Wechsel gibt, sondern in dem die Einheitlichkeit organischen Wachsens und Werdens herrscht. Nach Zahl und Erfolg steht das Liedschaffen obenan: etwa 125 Lieder sind erschienen; zahlreiche sind noch im Manuskript erhalten, denn der selbstkritische Tonsetzer sondiert sehr genau, ehe er heute etwas in Druck gibt. Hat er es doch einmal fertig gebracht, eins seiner größten Erfolgslieder, weil es ihm nicht mehr gefiel — der Name sei absichtlich nicht genannt — im Konzertsaal auszupfeifen, zur nicht geringen Entrüstung der Hörer!

Zwei Dinge sind es, die seinen Liedern die besondere Prägung geben, die unbedingt sangbare, womöglich schlichte, stets aber sich in schönen Bogen wölbende Gesangslinie und eine reich, sehr reich und farbig ausgesponnene Harmonik in der Begleitung. Da zeigt sich der Maler in der Klangfreude, der Farbigkeit, im ornamentalen, gleichwohl stets dem Gesamtausdruck dienenden Kolorit, dem seine besondere Liebe gilt. Welche Einfachheit des Empfindens Wintzer gleichwohl in seine Schöpfungen zu bannen vermag, zeigen seine „Kinderlieder", die zu seinen schönsten und bekanntesten Werken gehören. Die „Fünf ernsten Gesänge", die „Sturmlieder" und dann Name auf Name bis hin zu den jüngsten Liedern für Sopran und Tenor umschließen einen Bereich neuzeitlicher Lyrik, den wir nicht im musikalischen Schaffen unserer Zeit missen möchten. Besonders kennzeichnend ist dabei ein feiner, liebenswürdiger Humor, der viele dieser Schöpfungen gleichsam von innen her erleuchtet. Nicht selten jedoch zeigt sich auch eine dramatische Kraft, die auf den Opernkomponisten Wintzer hinweist. Die Oper ist zum Feld seiner vielleicht intensivsten Arbeit, aber auch seiner größten Enttäuschung geworden. Er selbst strebt eine dramatische Lyrik an in richtiger Erkenntnis, daß ihm die Wirkungsdramatik, die eigentliche Theatralik nicht liegt. Seine Jugendoper, bereits 1895 vollendet: „Die Willis" behandelt denselben romantischen Stoff der deutschen Volkssage, den fast zur selben Zeit auch Puccini für seine erste Oper wählte. Wintzers zweites Bühnenwerk „Marienkind", in enger Anlehnung an Grimms Märchen geschaffen — Wintzer ist stets sein eigener Textdichter — erhält seinen Wert durch eine schlichte, melodiöse Innigkeit. Die Oper hat 1905 einen schönen Uraufführungserfolg in

halle errungen. Das dritte dramatische Werk „Salas y Gomez" ist nach Chamissos Gedicht geformt. Es wurde zum Sorgenkind seines Schöpfers und hat bis heute trotz ausgezeichneter Urteile maßgeblicher Fachleute das Rampenlicht noch nicht erblickt.
Mehrere Klavierkompositionen: „Sursum corda", u. a. von Gieseking gespielt, „Jahreszeiten", „Fern dem Alltag" und eine Kantatenschöpfung „Aus hohen Bergen" auf Nietzsches Gedicht für Bariton, Chor und Orchester runden das Schaffensbild Richard Winzers vorläufig ab. Man kann nur wünschen, daß der charaktervolle, liebenswürdige Komponist, dessen Kunst, was das Lied anbetrifft, sich gerade in jüngster Zeit bei Sängern und Hörern steigender Beliebtheit erfreut, noch weit mehr in seinem Wert erkannt wird. Auch er gehört zu den Tonschöpfern, die im großen Reich der deutschen Musik eine Provinz voll reizvoller Sonderart verwalten.

Hermann Killer.

Franco Alfano 65 Jahre alt

Mit dem Namen des italienischen Komponisten Franco Alfano verbindet der deutsche Musikfreund in erster Linie die Vollendung von Puccinis letzter Oper „Turandot", die er 1925 auf Wunsch der Familie und des Verlages des verstorbenen Meisters übernahm. Die Einfühlung, die Alfano hier bewies, beruht auf einer geistigen Verwandtschaft mit Puccini, die auch in seinen anderen Werken zum Ausdruck kommt. Nichts aber wäre verfehlter, hierauf eine Charakteristik seines Schaffens aufzubauen, denn Alfano ist durchaus ein Eigener, der einen ehrenvollen Platz in der italienischen Musik der Gegenwart beanspruchen darf. Das zeigte noch vor etwa 2 Jahren die deutsche Erstaufführung seiner Oper „Katjuscha" in der Berliner Volksoper, die in der ersten Fassung unter dem Titel „Resurrezione" nach Tolstois Roman „Auferstehung" durch die Turiner Uraufführung im Jahre 1904 seinen Namen als Opernkomponist bekannt machte. 1909 führte Gregor das Werk in der Berliner Komischen Oper auf. In der Neufassung gehört es seit mehreren Jahren zum italienischen Repertoire. Die am Verismo genährte, durch eine wesentlich herbere gesangliche Deklamatorik als bei Puccini und durch eine nicht zuletzt von Debussy beeinflußte instrumentale Palette gekennzeichnete musikalische Diktion des Werkes läßt diese hohe Einschätzung verständlich erscheinen.
Der Umkreis von Alfanos Schaffen ist jedoch nicht auf die Oper beschränkt. Geboren am 8. März 1876 als Sohn eines geschätzten Kupferstechers in Posilippo, ist Alfano seit frühester Jugend mit der Musik verwachsen. Der Dreijährige erhielt bereits Klavierunterricht, und der Vierzehnjährige entschloß sich nach einer negativen Oberrealschulprüfung endgültig für die Musik. Von der verständnisvollen Mutter gefördert, besuchte er das Konservatorium zu Neapel und konnte auch den anfangs widerstrebenden Vater für seine musikalischen Zukunftspläne gewinnen. In Leipzig verlebte er dann seine entscheidende Studienzeit. Damals machte er die Bekanntschaft von Grieg und damals schrieb er auch seine erste Oper „Miranda". Die Beschäftigung mit der Kunst von Richard Strauß und Max Reger zählt zum bleibenden Gewinn seiner Deutschlandzeit, die mit Debussy wurde Erlebnis seines Pariser Aufenthalts im Jahre 1901. Von seinen weiteren Opern „Il principe Zilah", „L'ombra di Don Giovanni", „Sakuntala" nach der Legende von Kalidasa und „Madonna Imperia" nach Balzac ist die „Sakuntala" sein Hauptwerk geworden, das über viele namhafte Bühnen Europas und Amerikas gegangen ist. Die Uraufführung fand 1921 in Bologna statt, wo Alfano seit 1918 das Liceo Musicale leitete. 1923 wurde er Direktor des Liceo Musicale in Turin. In der Folgezeit errang sich der vielseitige Tonsetzer eine führende Stellung in der faschistischen Kulturpolitik. Seine Beziehungen zur deutschen Kunst machen auch diese Seite seines Wirkens besonders wertvoll.
Alfano hat seine Könnerschaft mit besonderer Vorliebe auch in der Instrumentalmusik erprobt. Eine „Suite romantica", eine Sinfonie, zwei Streichquartette, von denen das zweite Mussolini gewidmet ist, eine Sonate für Violoncello und Klavier und eine Anzahl von Liedern zeugen für seine geistvolle, technisch zur Meisterschaft und Reife eines ausgeprägten Eigenstils entwickelte Kunst.

Hermann Killer.

Wie eine Mundharmonika entsteht

Von Willi Albrecht, Spirkelbach (Saarpfalz)

Von Willi Albrecht, Spirkelbach (Saarpfalz)
Nicht weniger als 3600 verschiedene Mundharmonikas baut allein eine einzige Fabrik im Vogtlande, dem Lande des Musikinstrumentenbaues. Nicht weniger werden auch die anderen Fabriken in diesem Landstrich herstellen. Da sehen wir noch die uns wohlbekannten aus unserer Jugendzeit, hier wieder, die wir der Jugend heute kaufen. Kleine und größere, billige und teuere, breite und schmale, gebogene, buntfarbige und einfache Instrumente! Aber so viele Hunderte verschiedener Instrumente werden in Deutschland gar nicht gewünscht. Die meisten Instrumente werden für das Ausland in den verschiedensten Arten hergestellt.

Jedes Land wünscht wieder andere Aufmachung, andere Ausführung und selbstverständlich wird gerne den Wünschen des Kunden Rechnung getragen.
Sehenswert ist der Werdegang der Mundharmonika. Da muß alles rasch gehen, denn sie soll doch nicht teuer sein. Und doch soll die Mundharmonika gut sein und vor allem recht haltbar, denn es wird wohl kein Instrument geben, das so hart behandelt wird wie die Mundharmonika. Da entstehen die Platten mit den Zungen oder Federn, die eigentlich die Harmonika zum Klingen bringt. Solch eine Platte ist rechteckig und wird in wuchtigen Stanzmaschinen aus langen, verschieden breiten Zink- oder Messingbändern abgestanzt. Gleichzeitig stanzt die Maschine in rascher Arbeit die Schlitze aus, auf welche später die klingenden Federn aufgesetzt werden. Damit diese Metallteile und auch die ausgestanzten Mundstücke nicht so stark vom Mundspeichel angegriffen werden können, müssen sie erst noch versilbert oder vermessingt werden.
Auf eigenartige Weise werden die Federn, welche die Musik ertönen lassen, gewonnen. Dem Arbeiter, der sie aus einfachem Messingblech herstellen muß, dient eine ganz genau abgestimmte Platte mit den verschiedenen Federn als Vorlage. Da ist zunächst ein Fräser, dessen Messer haargenau gleichmäßig eingestellt sein müssen. Dieser Fräser nimmt von dem Messingblech so viel weg, daß aus der verdünnten Stelle die Feder, nehmen wir einmal an für das eingestrichene C, entstehen kann. Die weitere Arbeit leistet eine kleine, ungeheuer rasch arbeitende Stanzmaschine, welche die Feder in der uns ja bekannten Art mit dem kleinen Löchlein ausstanzt. Mit einem Blasebalg läßt der Arbeiter das C der als Muster dienenden Platte ansprechen und zupft nun die entstandene kleine Feder nahe an seinem Ohr ebenfalls an. Meistens wird es natürlich gleich zu Beginn nicht stimmen. Ist der Ton zu tief, dann ist das Metall noch zu dick. Der Fräser wird neu eingestellt und zwar um eine Kleinigkeit, die sich mit den feinsten Instrumenten kaum messen ließe. Nochmals werden einige neue Federn ausgestanzt. Dies geschieht so lange, bis eben der Ton ganz genau stimmt. Zu dieser Arbeit gehört nicht allein viel Erfahrung, sondern auch ein ganz vorzügliches Gehör. Jetzt aber arbeiten die Maschinen, Fräser und Stanzmaschinen ununterbrochen weiter und in ganz kurzer Zeit sind viele tausende solcher golden blinkender Federn fertig. Dann kommt wieder ein neuer Ton daran, und auch dieser bedarf wieder der sorgfältigsten Einstellung aller Maschinen. Die Platten und die verschiedenen passenden Federn bekommt mit der notwendigen Anzahl von kleinen Stiften der Heimarbeiter. Die Mundharmonikafabrik gibt nämlich mehr Heimarbeitern und vor allem Heimarbeiter**innen** Arbeit als Fabrikarbeitern. Zu Hause wird jetzt an einem Apparat die Feder an der richtigen Stelle der Platte eingenietet und die Platte vorgestimmt. Dies geschieht bei zu hohen Tönen, indem man an der oberen Stelle der Feder eine Kleinigkeit abkratzt. Ist der Ton zu tief, dann wird am Ende der Feder etwas abgefeilt. Wieder müssen alle, die diese Arbeit leisten, ein gutes Gehör haben.
Inzwischen sind auf den Sägen, den verschiedenartigsten Fräs- und Hobelmaschinen die Holzteile entstanden, auf Stanzmaschinen die Blechteile ausgedrückt und dann geprägt worden. Mit Farben wurde vieles verschönt. Zuletzt werden die einzelnen Teile zusammengesetzt, und bald können die fertigen Instrumente ihren Weg in alle Welt hinaus antreten. **Willi Albrecht.**

Jan Koetsier

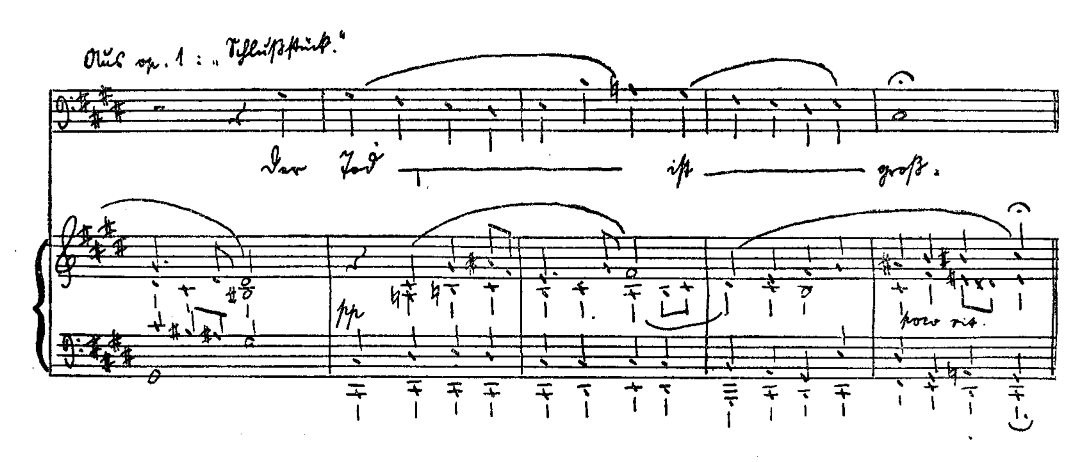
Von **Erich Schütze**, Berlin
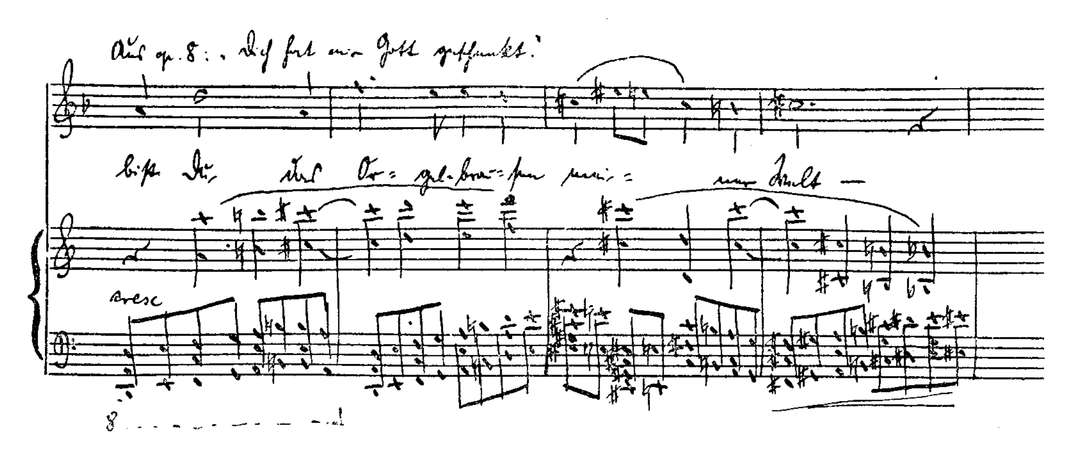
Jan **Koetsier** ist den Berliner Konzertbesuchern und Musikfreunden kein Unbekannter mehr. Als gewandter und zuverlässiger Begleiter am Flügel fand er in verschiedenen Solistenkonzerten Beachtung und Anerkennung. Von seinen Kompositionen hörte man in einem Konzert des Dahlke-Trios die „Variationen für Klarinette, Cello und Klavier", in einem vom Komponisten selbst veranstalteten Kammermusikabend die „Sonate für Oboe und Klavier" und das „Streichquartett op. 12". Die Violinistin Melanie Wolff setzte sich für die „Sonatine für Violine und Klavier" und die „Suite für Violine und Klavier" ein, die Sopranistin Lulu Michels für die „Drei Lieder nach Worten von Ruth von Ostan". Mehrere Werke wurden im Rundfunk uraufgeführt. Man gewann sehr bald den Eindruck, daß in Jan Koetsier eine reichbegabte, verantwortungsbewußte Musikernatur der Entfaltung zustrebte.
Aus dem Namen läßt sich unschwer die **hollän-**

dische Herkunft erraten. 1911 in Amsterdam als Sohn des Lehrers für Sprecherziehung und Rollenstudien Jan Koetsier-Müller und der Sängerin Jeanne Koetsier geboren, wächst er in einem Hause auf, dem die Kunst urtümlicher Bestandteil des Lebens bedeutet. Mit dem zweiten Lebensjahr wird Deutschland seine Heimat, da sein Vater 1913 an die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin verpflichtet wird und seine Mutter zu derselben Zeit ihre Laufbahn als Konzert- und Opernsängerin am Opernhaus Leipzig beginnt. Mit sechs Jahren erhält er den ersten Klavierunterricht. Als Oberrealschüler setzt er seine musikalischen Studien in Klavier und Theorie am Sternschen Konservatorium Berlin fort, bis er, sechzehnjährig, als jüngster Student für das Hauptfach Klavier in die Klasse von Professor Waldemar Lütschg an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin aufgenommen wird. Seine etwas eigenwillige Natur kann sich jedoch in einen systematischen Lehrgang nicht einfügen. Er verläßt nach einem Jahr wieder die Hochschule, um sich zunächst bei Professor Walther Gmeindl ausschließlich theoretischen Studien zu widmen. Hatte er bereits mit zehn Jahren allerlei harmlose Stückchen, Lieder und Klavierstücke komponiert, so widerstrebt es ihm plötzlich, irgend etwas von Belang zu schaffen, da er glaubt, sich erst eine umfassende Grundlage für alle weiteren Aufgaben sichern zu müssen. Mit zwanzig Jahren geht er wieder zur Hochschule, um ein viersemestriges Studium in der Kapellmeisterklasse von Professor Julius Prüwer zu absolvieren. Dann folgen Jahre fruchtbarer praktischer Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Lübeck, an der Deutschen Musikbühne und an der Deutschen Landesbühne (Wanderoper). Inzwischen wird der Drang zu eigenem Schaffen immer stärker. Er kehrt dem Theater den Rücken und verschreibt sich dem Rundfunk, der ihm die Möglichkeit gibt, als Dirigent, Pianist und Komponist zu wirken, wobei ihm noch genügend Zeit zu eigener Arbeit bleibt.

Es ist wohl kein Zufall, daß die Entstehung seiner ersten Werke in die Zeit des großen Umbruchs um 1933 fällt. Nimmt man an, daß der nunmehr Neunundzwanzigjährige erst am Beginn eines voraussichtlich langen, erfolgreichen Schaffensweges steht, so bedeutet die bis zur Werkzahl 20 vorgeschrittene Reihe seiner Kompositionen — ihr qualitativer Wert mit einbezogen — schon jetzt eine außerordentliche Verheißung. Der gediegenen Schulung auf zahlreichen Arbeitsgebieten der Musik entspricht die Vertrautheit mit den verschiedensten Schaffenszweigen. Die Werkreihe weist eine Vielgestaltigkeit auf, die vom einfachen Klavierlied bis zum anspruchsvollen Chor- und Orchesterwerk reicht.

Ein Blick auf die für die Liedkompositionen gewählten Textvorwürfe läßt eine dem Ernsthaften, Verinnerlichten zugewandte Einstellung des Komponisten erkennen. Mit seinem op. 1 stellt er sich sogleich eine bedeutsame Aufgabe: R. M. Rilkescher Sehnsuchtslyrik die letzte Sinndeutung abzugewinnen. Man spürt, mit welcher Sicherheit er sogleich zu einer formgebändigten Gestaltung vordringt. Durch eigentümlich schwebende und leuchtende Klänge weiß er die seherischen „Offenbarungen" der Folge „Initiale — Todeserfahrung — Schlußstück" zu lebendiger Eindringlichkeit zu steigern. In der Tonsprache geht er eigene Wege. Doch werden die musikalischen Gesetzlichkeiten niemals außer acht gelassen. Bestimmend ist die Ausdrucksgebung. Davon zeugen ebenso weitere Liedreihen: „Drei Lieder nach Worten von Ruth von Ostau", „Drei Lieder nach Worten von C. B. Capesius", „Zwervers Verzen nach A. von Scheltema" (holländisch), „Drei Lieder nach Worten von Joannes Reddinghius" (holländisch). In zwei kleinen Ausschnitten sei die Besonderheit der Klanglichkeit, die Kraft und Bildhaftigkeit der Gestaltung angedeutet:



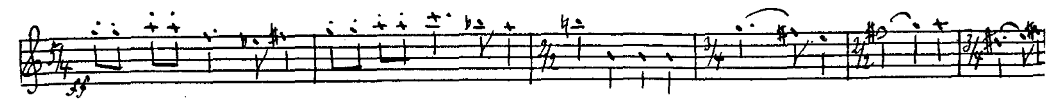


Einen „Abstecher" in das Gebiet des musikalischen Humors bedeuten die „Drei Räuberlieder auf mittelalterliche Texte", für Bariton und großes Orchester, op. 6. Wahrhaft erheiternd wirkt die Art, in der das Orchester die „wilde Räuberromantik" illustriert: wie die tiefen Streicher das gespenstische „Durch den Wald huschen" nachzeichnen, die Violinen, Flöten und Klarinetten schrill auffahren, wenn „des Waldes kühner Sohn aus dem Geheg stürmt", die Streicher im Pizzicato erstarren, wenn „der Räuber Heising der Butterfrau schweigend ein ganzes Pfund Butter" abnimmt und ihr ins Ohr raunt: „Meinem Mordstahl fallest du, bringst du mir nicht auf dem Rückweg Brot und Schlackwurst noch dazu!" — Unsere Buffonisten sollten sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, ihre Hörer mit diesen „Ergötzlichkeiten" zu erfreuen.

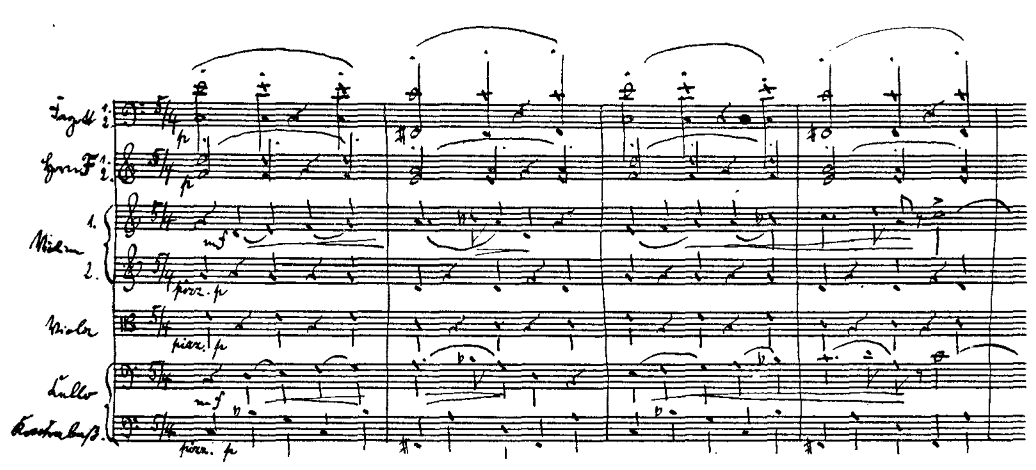
Bisher lag Koetsier die Schaffung kammermusikalischer Werke offenbar besonders nahe. Der Violine (mit Klavier) ist eine Sonate und eine Suite gewidmet, dem Violoncello (mit Klavier bzw. Kammerorchester) eine Sonate, eine Suite und ein Konzert der Oboe (mit Klavier), eine Sonate, dem Klavier allein eine Suite und eine Sonate, dem Klavier mit Orchester ein Konzertstück in einem Satz. Hinzu kommt eine „Ländliche Suite" für Flöte, Oboe und Klavier, ein Streichquartett in vier Sätzen, ein Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und ein Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. Alle diese Werke sind einem ehrlichen künstlerischen Wollen entwachsen, das nicht auf Augenblickswirkungen ausgeht, sondern sich um die Schaffung bleibender Werte bemüht. Im Klanglichen wird eine Überwindung des Traditionell-Herkömmlichen angestrebt. Aus Elementen neuzeitlicher Klangtechnik bildet sich Koetsier seine eigene Tonsprache, die er aber nicht willkürlich handhabt, sondern im Sinne unserer großen Tonmeister den Formgesetzen unterwirft und dem Ausdruck dienstbar macht. Die Motive und Themen der einzelnen Sätze zeigen stets ein charakteristisches Profil und besitzen starke Stimmungskraft. Die verhältnismäßig einfache und schlichte Melodik gewinnt oft durch kleine Intervallabweichungen eine eigentümliche Abtönung. In der flüssigen Stimmführung offenbart sich ein feines Empfinden für ungekünstelte Polyphonie. Dabei wechseln Strecken wuchtiger Akkordführungen mit Klangfolgen von größter Durchsichtigkeit ab, bei denen oft nur zwei Gegenstimmen die Konturen abgeben. Die gesamte musikalische Haltung läßt den Geist der Gegenwart erkennen: in gestrafften, konzentrierten Formen äußert sich ein zielstrebiger Wille. Daß der Komponist bei den verschiedensten kammermusikalischen Besetzungen die Klangeigentümlichkeiten der einzelnen Instrumente trefflich auszuwerten weiß, nimmt bei seiner Erfahrung auf orchestertechnischem Gebiet nicht wunder. Auf dem Grunde einer lichten, wohllautenden Klanglichkeit verschmelzen im Sextett op. 13, Nr. 2, Bläser und Klavier zu glücklichster Übereinstimmung. Die spielerischen Verwebungen der Flöten-, Oboen- und Klavierstimme in der „Kleinen ländlichen Suite" schaffen Bilder von apartem Reiz. (Erwähnt seien nur die schwebenden Vorhalte des Beginns und die „Rufe" der Flöte und Oboe im „Hirtenidyll" des dritten Satzes.)

An größeren Orchesterwerken weist die Werkreihe außer dem bereits genannten Konzertstück für Klavier und Orchester noch Orchestervariationen über das Lied „Weißt du, wieviel Sternlein stehen?", eine „Suite für Orchester in sechs Sätzen" und eine „Symphonische Musik für Orchester in einem Satz" auf. Es entspricht einem Wesenszuge des Komponisten, daß es ihn geradezu reizte, anspruchsvolle Orchestervariationen einmal aus einem kleinen, unscheinbaren Liedchen heraus zu gestalten. Hier konnte er so recht seine Gestaltungsgabe erweisen, und so ist ihm denn auch ein Werk geglückt, das alle Merkmale jugendfrischer, entdeckungsfreudiger Musizierlust trägt. Die Anlage zeigt einen wohlabgewogenen Aufbau, der in stetiger Steigerung von einer In-

troduktion, in der einige verbreiterte Themabruchstücke aufklingen, über sieben kontrastierend gegeneinander abgesetzte Variationen zu einer wirkungsvollen Coda (Schlußfuge) führt. Die „Suite für Orchester", op. 11 (uraufgeführt 1937 Concertgebouw Amsterdam) umfaßt eine Ouvertüre in gemessenem 4/2-Largo und einem sich anschließenden Allabreve-Vivace, ein in barockem Stil gehaltenes Menuett, ein gesangvolles Interludium, ein springlebendiges Scherzo, eine leichtschwebende Siciliana und eine von markanter Thematik getragene Fuga. In der „Symphonischen Musik für Orchester", op. 19 wird eine starke Eigenwilligkeit spürbar, die jedoch immer von einem ausgeprägten Formgefühl gebändigt erscheint. Schon das den Charakter des Stückes bestimmende Hauptthema



zeigt eine eigentümliche Gespanntheit. Zu wirksamen Verdichtungen vorgetrieben wird es durch Einschaltung lyrischer Episoden noch schärfer beleuchtet, bis es in machtvoller Steigerung zu letzter Kraft emporgehoben wird. Aus der Reihe eigenartiger Klangentwicklungen sei nur eine Episode hervorgehoben, bei der über einer ostinatoartig hin- und herschwingenden Baßfigur ein anmutiges Spiel verschiedener Stimmverwebungen aufbaut:



Mit seinen letzten Schöpfungen wendet sich Jan Koetsier dem Gebiet der Chorkomposition zu und setzt damit den Weg zur Eroberung aller Schaffensgebiete folgerichtig fort. Es ist erstaunlich, wie sicher er auch hier alle vokalen Gegebenheiten erfaßt und unbeirrbar seine Absichten verwirklicht. Seine „Sieben Madrigale nach Sprüchen von Angelus Silesius: Von Gottes und des Menschen Wesen", für gemischten Chor, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 20, Nr. 2, sind von einer lapidaren Zügigkeit, die etwa der Strenge der alten Holzschnittkunst gleichkommt. Dadurch und die freie, vor klanglichen Härten nicht zurückschreckende Linearität in der Stimmführung wird die Gestaltung in feinsinniger Art dem Zeitstil der Dichtung angepaßt, zugleich aber auch eine dem Gegenwartsempfinden nahekommende Ausdruckshaltung gewonnen. Die einzelnen Chöre umschließen eine Fülle klanglicher Feinheiten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Um das Interesse für diese „Sonderbarkeiten" zu wecken, wollen wir nur den Text einiger Sprüche wiedergeben, deren Inhalt allein schon manches von den Absichten des Komponisten erahnen läßt.

Mensch, alles was du willst,
ist schon zuvor in dir,
es lieget nur an dem,
daß du's nicht wirkst herfür.

Ach, Fauler, reg dich doch,
was bleibst du immer liegen!
Fürwahr der Himmel wird
dir nicht ins Maul einfliegen.

Meinst du, o armer Mensch,
daß deines Munds Geschrei
Der rechte Lobgesang
der stillen Gottheit sei?

Schweig, Allerliebster, schweig!
Kannst du nur gänzlich schweigen
so wird dir Gott mehr Gut's,
als du begehrst, erzeigen.

Augenblicklich arbeitet Jan Koetsier an einer **Kantate** für Chor, Solo und Orchester: „Das eiserne Herz“[1]). Der bereits fertig vorliegende Text, den sich der Komponist selbst schrieb, bringt einen Ideengang, der gerade den Gegenwartsmenschen in seinem Innersten berühren muß: Der Mensch ist von den seelenzerstörenden Mächten bedroht, die in den großen Städten mit ihrem Industrie- und Maschinenbetrieb auf ihn eindringen. Er entflieht der Stadt und läßt die Natur heilend auf sich einwirken. Seelisch erstarkt nimmt er den Kampf mit der Maschine wieder auf und überwindet schließlich den Materialismus.

[1]) Die zusammen mit den „Madrigalen“ in einer im Mai dieses Jahres stattfindenden Veranstaltung der Lamyschen Singgemeinschaft ihre Uraufführung erleben soll.

Schon aus dieser kurzen Kennzeichnung des Gedankengehalts der Dichtung wird ersichtlich, an welch verantwortungsvolle Aufgaben sich der Komponist heranwagt. Wir können hoffen, daß ihm auch diesmal eine Leistung von wahrhaft künstlerischem Ausmaß gelingt und sein mutiges Streben weiterhin die verdiente Anerkennung findet.

Neue Noten

Lieder von Heinz Taubert

Eine Maienfahrt, eine Folge alter deutscher Volkslieder in polyphonem Satz, von Karl Heinz Taubert, Ries & Erler Verlag, Berlin. Wer von diesen schlichten flüssigen Tonsätzen ausgehend das Liedschaffen Tauberts überblickt, erlebt das Volkslied in seiner vielseitig befruchtenden Wirkung. Auch wo er eigene Töne anschlägt, steht ihm eine anheimelnde, im besten Sinne volkstonhafte Melodik zur Verfügung. So dürfte seiner Muse leicht eine große Verbreitung beschieden sein. Er trägt dem auch in der Bestimmung des obigen Liederkreises Rechnung: „Diese Instrumental- und Liedsätze ... sollen einem wechselvollen Musizieren dienen, ob in Sing- und Spielscharen, im Hause, beim Unterricht oder bei konzertmäßiger Aufführung.“ Eine echte ad libitum-Musik für Klavier zu 4 Händen, für Instrumentalbesetzung, Chor oder solistische Ausführung. Feinsinnige Kleinarbeit aus lebendiger Rhytmik, aus Imitationen, die den Cantus firmis vertiefen und liedmäßig umspielenden Begleitstimmen macht „den Pfingstgruß, — Frau Nachtigall, — und das Lied zur Sommerzeit“ zu reizvollen Kabinettstückchen.

Mit seiner Sammlung „**Vom Himmel zur Erde**“ greift er abermals in den tiefgründigen Schatz unseres Volkslieds: 3 volkstümliche Lieder für eine Singstimme und Klavier. Es ist ein Vorzug der Taubertschen Schöpfungen, daß sie hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades die Schwebe zwischen dem Konzertlied und Gesängen für Musikliebhaber halten: in durchgängig ruhig schreitenden Vierteln „was das Jesuslein zu tun hat“, durch Nebenseptimen und kirchentonartliche Färbung gewürzt die lustige „Storchenbotschaft“ und endlich einer mecklenburgischen Weise nachempfunden das zart fließende „Wiegenlied“.

In weitergespannter Anlage bearbeitet er einen Text aus dem 17. Jahrhundert in „**Lob auf die Musika**“. Eine füllige, intime Klangwirkung sichert er schon durch die Einbeziehung eines Cellos, das im Wechselspiel mit dem Klavier in längerer Einleitung die Singstimme vorbereitet, wobei die hohe Klavierlage dem Streichinstrument die Fundamentierung überläßt. In gesteigerter Bewegung und geschmeidiger Linienführung fügt sich die Singstimme diesem Preislied auf die Musik ein. Es wäre dem Stil und der künstlerischen Absicht dieser vorbildlich durchsichtigen Tonsätze, die vollauf von der Liedmelodie aus orientiert sind, ein schlechter Dienst erwiesen, hätte man ihnen einen modern massierten, vollstimmigen Klaviersatz zugesellt. Taubert überschreitet selten eine lichte, klangerfüllte Dreistimmigkeit. Somit schreitet er auch hier mit erfreulicher Selbstbescheidung auf den Spuren echter Volkstümlichkeit.

Gottfried Schweizer.

Die Carl-Maria-von-Weber-Ausgabe

Zu den höchsten Pflichten einer Nation gehört es, sich um das Lebenswerk ihrer größten Männer zu kümmern. Bei den großen Musikern bildet die Voraussetzung für die Pflege und Lebendigerhaltung des Erbes die Herausgabe der Werke in Ausgaben, die den Willen des Künstlers spiegeln. Die besten Kenner haben hier, mit dem Rüstzeug der Wissenschaft ausgestattet, kritische Ausgaben vorzulegen. Es ist merkwürdig, daß bei einigen unserer Größten die Gesamtausgaben nicht von der Stelle kommen. Man denkt namentlich an **Haydn** und **Weber**.

Es ist schon geraume Zeit her, daß der 3. Band der Weber-Ausgabe erschien (in Henry Litolffs Verlag, Braunschweig). Dr. Ludwig K. Mayer

hat die Musik zu dem Schauspiel „Preciosa" eingeleitet und revidiert. Das Schauspiel von Pius Alexander Wolff wäre längst den Weg gegangen, den die Theaterproduktion bis auf die wenigen genialen Ausnahmen zu gehen pflegt. Die Musik Webers, 1820 für Berlin geschrieben, hat es über ein Jahrhundert hinweggerettet.

Die vorliegende Partiturausgabe ist mit größter Sorgfalt unter Benutzung aller erreichbaren Quellen vorgenommen worden, wobei die handschriftliche Partitur Webers naturgemäß an erster Stelle stand. Der eigenartige Reiz des Werkes liegt in der Verwendung originaler spanischer und Zigeunermelodien. Sie sind durch Webers Instrumentierung und Harmonisierung melodischer Besitz der Deutschen geworden, zumal die „Preciosa" ständig in den Spielplänen unserer Theater anzutreffen gewesen ist. Es bedarf heute nicht einmal eines Hinweises für unsere Bühnen, denn gerade bringt das Staatliche Schauspiel in Berlin das Werk neu heraus.

Die Auseinandersetzung Webers mit dem immer wieder akuten Problem der Schauspielmusik ist entwicklungsgeschichtlich äußerst interessant. Die Gestaltung des Melodrams, das einen breiten Raum beansprucht, greift zwar auf Vorbilder zurück, aber der Nachweis des eigenpersönlichen Beitrages zu dieser Kunstform ist bei Weber offensichtlich.

Die Chöre sind edelste deutsche Romantik. Sie sind ebenso wie Preciosas Lied „Einsam bin ich, nicht alleine" volkstümlich geworden.

Ein umfassender Revisionsbericht gibt Rechenschaft über alle Besonderheiten der Vorlagen für den Druck und über die Arbeit des Herausgebers. Man kann nur wünschen, daß die Ausgabe nach langer Pause endlich neuen Anstoß bekommen möge, damit wenigstens die Hauptwerke des Meisters des „Freischütz" bald in wissenschaftlich einwandfreien Ausgaben vorliegen. Herbert Gerigk.

Eulenburg-Partituren. Drei neue Werke sind in die kleine Partitur-Ausgabe aufgenommen worden, als wichtigstes Haydns „Symphonie concertante" für Oboe, Fagott, Violine, Violoncell und Orchester. Es ist bezeichnend für den Stand unserer Haydn-Ausgabe, daß der Herausgeber Dr. Max Hochkofler die Partitur aus dem der Berliner Staatsbibliothek gehörenden Orchestermaterial spartieren mußte. Um so mehr wird das Werk das Interesse der ausübenden Künstler wie der Hörer beanspruchen dürfen. Es ist ungemein reizvoll, wie Haydn die vier Soloinstrumente untereinander und mit dem übrigen Orchester in Beziehung treten läßt. Ein reifes Werk der deutschen Klassik ist neu erschlossen und die konzertante Literatur um eine gewichtige Tonschöpfung bereichert worden.

Tschaikowskys „Variationen über ein Rokoko-Thema" für Violoncello und Orchester — ebenfalls von Hochkofler herausgegeben — wird viel gespielt, und die sauber gestochene Partitur des leicht geschürzten Werkes muß daher begrüßt werden.

Mit dem Violinkonzert in E, op. 3 Nr. 2 von Antonio Vivaldi wird die Reihe „Praeclassica" des Eulenburg-Verlages fortgesetzt. Heinrich Husmann hat die Neuausgabe nach einem alten Druck revidiert. Es ist erfreulich, daß der Verlag auch während des Krieges den Ausbau der Partiturensammlung betreibt.

Karl Höllers „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi", Werk 25 ist mit Genehmigung des Leuckart-Verlages in die Eulenburg-Sammlung aufgenommen worden. In diesem Orchesterwerk hat sich der Schaffensstil Höllers denkbar klar ausgeprägt. Das Streben nach einer monumentalen Haltung der Musik ist in reifer Weise mit kontrapunktischen Künsten und lebensvoller Melodik vereinigt. Es wäre für die genaue Kenntnis des zeitgenössischen Schaffens von Bedeutung, wenn recht viele Werke in Studienpartiturausgaben zentral in einer Sammlung vereinigt werden könnten!

Das Streichquartett in e-moll, Werk 23 von E. Wolf-Ferrari wird gleichfalls von der Eulenburg-Sammlung angezeigt. Das liebenswürdig-romantische Quartett ist beste Kammermusik, die an die große klassische Überlieferung anknüpft und die im Setzen der Akzente, in der inneren Bewegtheit des Ganzen den kundigen Meister der Oper erkennen läßt. Das Quartett kann im besonderen auch für das häusliche Kammermusizieren empfohlen werden, da es technisch keine übermäßigen Anforderungen stellt.

Herbert Gerigk.

Hans Ferd. Schaub: Den Gefallenen. Eine deutsche Kantate für Sopran-, Alt- und Baritonsolo, Chor und Orchester. N. Simrock, Leipzig.

Die Kantate umfaßt sechs Sätze, denen außer einem Edda-Spruch und einer Gedenktafel-Inschrift Dichtungen von Walter Flex, Baldur von Schirach, Herbert Böhme, Ferdinand Oppenberg, Rainer Schlösser, Otto Preuſt und Ernst von Wildenbruch zugrunde liegen. Faßt man die gewichtigsten Chöre ins Auge, so treten drei Leitgedanken hervor: 1. Gruß an die Toten: „Ihr toten Brüder jenseits der tiefen Nacht! Schaut ihr die Feuer unserer Totenwacht?" 2. Gelübde und Schwur: „Heilig die Namen derer, die für uns starben!" 3. Das Hohelied der Unsterblichkeit: „Sterben ist nur eines Tages Enden." Zwischen den Chören kündet ein Baritonsolo von dem Ruhm der toten Helden, ein Altsolo von den Kolonnen, die singend in den Tod zogen und ein Sopransolo von der Trauer, die vor den stummen Steinen aufsteigt. Den erhabenen Gedanken der

textlichen Vorwürfe entspricht die starke Ausdruckskraft der musikalischen Verarbeitungen. Im Rahmen einer einfachen, klaren Harmonik und Stimmführung erzielt Schaub mit verhältnismäßig sparsamen Mitteln Wirkungen von großer Eindringlichkeit. Von einer persönlichen Ausdruckshaltung wird kaum etwas spürbar, da sich die Gestaltung durchweg in traditionellen Grenzen hält. Doch wirken die musikalischen Ausdeutungen in ihrer Allgemeinverständlichkeit so überzeugend, daß das Werk in hohem Maße geeignet ist, dem volkhaften Empfinden bei Toten- und Gefallenenehrungen Ausdruck zu geben. Erich Schütze.

Sigfrid Walther Müller: Konzert B-dur für Flöte und Kammerorchester. op. 62. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Nach seinen Konzertwerken für die Trompete und das Fagott widmet S. W. Müller nun auch der Flöte eine ähnliche Schöpfung. Die ungezwungene Musizierfreude, die sich in früheren Werken des Komponisten offenbart, wird auch hier lebendig. Immer sind es Themen von markantem Profil, die — wie mühelos hingeworfen — zu vielgestaltigen Klangformen aufblühen. Da beginnt das erste Allegro con brio nach energischen Anläufen mit einem beherzten Voranstürmen, dann verschmilzt ein weitgespanntes Cantabile der Flöte mit beschwingten, tänzerischen Rhythmen in der Begleitung. Eine Romanze schwingt in ariose Feierlichkeit aus, und in einem Perpetuum mobile, als Rondo durchgeführt, wird die wirbelnde Motorik wechselvoll bald vom Soloinstrument, bald vom begleitenden Orchester aufgefangen. Die Kadenzen des ersten und letzten Satzes geben der Flöte Gelegenheit, sich in munterer Spiellaune zu tummeln. In der Verschmelzung altbarocker und klassischer Stilmomente geht S. W. Müller in diesem Werk ziemlich kühn und frei vor, so daß vielfach ungewöhnliche Klangmischungen hervortreten. Dem Kammerorchester (zwei Oboen, zwei Hörner, Streicher) fällt ein wesentlicher Anteil bei der Darstellung des ungestümen Gestaltungswillens zu, der dem Werk sein eigentümliches Gepräge verleiht. Erich Schütze.

Kurt Thomas: Eichendorff-Kantate für gemischten Chor, Baritonsolo, vier Streichinstrumente und Flöte, Werk 37. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas eröffnet seine Kantate mit einem Chor allgemein besinnlichen Inhalts („Wohl vor lauter Singen kommen wir nicht recht zum Leben") und stellt dann sorgfältig abwägend mehrere Dichtungen zusammen, die man etwa dem Leitgedanken „Ein Tageslauf" unterordnen kann. Aus der Gestaltung der Chöre und Sologesänge spricht wieder das sichere, feine Klangempfinden des Chor- und Gesangpraktikers. Die aparte Klanglichkeit, gediegene Stimmführung, formale Abrundung und Bildhaftigkeit der Gestaltung stempeln das Werk zu einer aus echter musikantischer Kraft erwachsenen, imponierenden Leistung. Erich Schütze.

Karl-Heinz Kelting und Hermann Heiß: Wir sind des Reiches leibhaftige Adler. Eine Fliegerkantate für Sprecher, ein- oder zweistimmigen Chor mit Begleitung von Blasorchester, kleinem Orchester oder Klavier. Musik von K.-H. Kelting und Hermann Heiß. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Kantante ging am „Tag der Luftwaffe" über alle deutschen Sender und erlebte seitdem zahlreiche Aufführungen. Der Schöpfer der Dichtung und der Weisen, der Flieger-Gefreite Karl-Heinz Kelting meldete sich 1939 freiwillig zum Heeresdienst. Er erfüllte seine Sendung mit dem Opfertod für Führer und Volk. Aus seinen Worten und Liedern weht uns unmittelbar der Atem der neuen Zeit an. Diesem Heldengeist gelten auch die der Kantate beigegebenen Geleitworte des Generalfeldmarschalls Milch und des Oberstleutnants Andreae. Kraftvolle, herbe Melodik kennzeichnet die Weisen, die Hermann Heiß durch Sätze von charakteristischer Prägung zusammenfügte und erweiterte. Die leichte Ausführbarkeit wird der Kantate zu weiter Verbreitung verhelfen. Die Melodien sind in leichtem, zweistimmigen Satz dargeboten, für das Orchester sind fünf Grundstimmen vorgesehen (fünf Streicher oder Holzbläser oder Blechinstrumente), die sich gegenseitig ergänzen oder verstärken können. Erich Schütze.

Hugo Puetter: Klavierwerke: Suite in A; Sonate in E. Willy Müller, Heidelberg.

Hugo Puetter beweist mit diesen Klavierwerken, daß er die verschiedensten Errungenschaften neuzeitlicher Klangtechnik kennt und sie zu verwerten versteht. Einflüsse von Strawinski, Bartok, Falla und anderen werden erkennbar. Doch handhabt Puetter die Mittel mit einer Souveränität, die Stücke von festumrissener Eigenart erstehen läßt. Alle Sätze der Suite in A — Preludio, Canzonetta, Scherzino, Intermezzo, Capriccietto — haben ihre jeweils charakteristischen, schlagkräftigen Bewegungsabläufe, die sich zu Bildern von einprägsamer Geschlossenheit zusammenfügen. Diesen mit sicherer Hand entworfenen Genrebildchen stehen die ausgedehnten formalen Entwicklungen der Sonate in E gegenüber, deren Motivik sich durch gleiche Prägnanz auszeichnet. Eine besondere Gestaltungsgabe offenbart sich auch in der klugen Beherrschung des formalen Gefüges. Vieles klingt klanghart und bizarr. Doch spürt man immer die starke musikantische Kraft, die selbstsicher und kühn musikalisches Neuland beschreitet. Erich Schütze.

Das Musikleben der Gegenwart

Deutsch-Italienische Kunstwoche in Hamburg

Die Deutsch-Italienische Gesellschaft zu Hamburg führte vom 16. bis zum 23. Februar 1941 eine Deutsch-italienische Kunstwoche durch, an der sich zahlreiche Hamburger Kulturinstitute beteiligten.

Neben einer Buch- und Kunstausstellung, neben zwei Schauspielaufführungen und einer Filmveranstaltung bildeten mehrere musikalische Ereignisse den Kern der Deutsch-italienischen Kunstwoche in Hamburg. Das Bedeutendste davon war die festliche Erstaufführung von Gian Francesco Malipieros „Julius Cäsar" in der Staatsoper.

Mit diesem „Cäsar" lernten wir eines der interessantesten, aber auch problematischsten Werke des zeitgenössischen italienischen Opernschaffens kennen, soweit man bei diesem Werke des heute etwa 60jährigen, einer alten venezianischen Dogenfamilie entstammenden Komponisten überhaupt noch von einer „Oper" sprechen kann. Malipiero, dessen „Antonius und Cleopatra" vor einigen Jahren in Bremen uraufgeführt wurde, benutzte als Libretto für seinen 1936 in Genua uraufgeführten „Giulio Cesare" eine eigene Übertragung von Shakespeares Cäsar-Drama, wobei er dessen Inhalt auf eine Folge von 7 Bildern komprimierte.

Was dieses Werk nun so ungewöhnlich erscheinen läßt, das ist der Verzicht auf jegliche ariose Entwicklung, ja beinahe auf jegliche lyrische oder stimmungsmäßige Unterbrechung der dramatischen Handlung überhaupt. So entstand ein neuer Typ des musikalischen Schauspiels, den man vielleicht „politische Oper" nennen könnte. Die Gesangsstimmen — bezeichnenderweise stehen 23 männlichen nur zwei untergeordnete weibliche Partien gegenüber! — bewegen sich dementsprechend ausschließlich im parlando-Stil, während dem Orchester die Rolle eines, wenn auch natürlich mit neuzeitlichen Ausdrucksmitteln durchgeführten „accompagnato" im Sinne der altitalienischen Opernmeister (Monteverdi!) zufällt. Aber auch hier fehlt die Entwicklung großer melodischer Linien wie auch der Versuch einer stimmungsmäßigen oder dramatischen Untermalung.

Die Orchesterbesetzung ist an sich nicht ungewöhnlich (doppeltes Holz und vier Hörner), doch fällt die reichliche und manchmal kaum verständliche Anwendung von Schlaginstrumenten aller Art sofort ins Ohr. Die Stimmführung ist oftmals konsequent linear ohne Rücksicht auf harmonische Härten; das Klangkolorit ist apart und stellenweise an Strawinskij ausgerichtet, verrät aber sonst die Herkunft des Komponisten aus der Schule des Impressionismus.

Die Aufführung wurde getragen von Robert Hager (Cäsar), Joachim Sattler (Antonius) und Hans Hotter (Brutus). Die Aufnahme bei der Masse des Publikums war zwiespältig; stärkere Eindrücke als die Erstaufführung unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt hinterließ die Wiederholung, die vertretungsweise von dem Geraer Kapellmeister Georg L. Winkler dirigiert wurde, der die Übersetzung des Werkes (unter Anlehnung an die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung) besorgt und auch die deutsche Erstaufführung (Gera 1938) geleitet hat. Wenn man den „Cäsar"-Stil auch kaum als richtungsweisend ansprechen kann, so war diese Art der musikalischen Gestaltung doch wohl die einzig mögliche für die Aufgabe, die sich der Komponist gestellt hatte.

Die weiteren musikalischen Ereignisse der Hamburger Kunstwoche, eine prächtige „Aida"-Aufführung unter der Leitung eines italienischen Gastes (Ottavio Ziino), eine nicht minder eindrucksreiche „Othello"-Aufführung als festlicher Abschluß und eine Kammermusikstunde des Hanke-Quartetts mit Werken von Wolf-Ferrari, Respighi und Verdi, hatten mehr repräsentativen Charakter.

John W. R. Hellmann.

Oper

Wie sehr die in der Volksoper gepflegte musikalische und darstellerische Anschaulichkeit gerade der deutschen Spieloper zugute kommt, bewies die Neuinszenierung von Lortzings „Wildschütz", die in der sauberen Abstimmung von Humor, Komik, Gesang und Spiel und in einer klugen, ohne jede der sonst üblichen Übertreibungen arbeitende Regie (Carl Möller) den Geist und Stil dieses Werkes ausgezeichnet traf. Die wohltuend frohe Atmosphäre der Aufführung erhielt durch die beschwingte Stabführung Hanns Udo Müllers, die freundlich einfallsreichen Bühnenbilder von Walter Kubbernuß und das ausgeglichene Ensemble eine mitreißende Publikumswirksamkeit. Der drollig-bauernschlaue, dabei aber auch gemütvoller Züge nicht entbehrende Willi Sahler als Baculus, die schalkhaft-anmutige Rosl Schaffrian als Gretchen, die flotte Baronin von Ingeborg Schmidt-Stein, die mit Würde parodierende Gräfin von Margarete Krämer-Bergau, der lebenslustige Graf von Franz Notholt und Ferdinand Müller-Heldrich als Baron waren neben dem Chor die Haupterfolgsträger des Abends.

Die Wiederaufnahme von Verdis „Macht des Schicksals" an der gleichen Stätte reiht sich würdig in die mit besonderer Vorliebe und ebensolchem Erfolg betriebene Verdi-Pflege der Volksoper ein. Im wesentlichen war es die Neubesetzung der

Hauptpartien, die der von Hans Hartleb mit blutvoller Dramatik inszenierten Aufführung unmittelbares Bühnenleben gab. Die Leonore der mit Geschick eingesprungenen Fanny Aidali, der durch edlen Baritonglanz ausgezeichnete Carlos von Walter Hänsc, der männlich kraftvolle Alvaro von Karl Koßler, die spiel- und gesangsfrohe Zigeunerin von Gertrud Lüking, der baßgewaltige Prior von Hans Heinz Wunderlich, der durch nie versagende Komik ausgezeichnete Bußprediger von Fritz Honisch und abermals der unter Leitung von Ernst Senff präzise singende Chor seien besonders hervorgehoben. Die musikalische Leitung Hans Königs bestätigte in der Verbindung dramatischer Schlagkraft und orchestraler Klangschönheit erneut die ungewöhnliche Begabung des jungen Dirigenten.

Hermann Killer.

Konzert

Berliner Konzerte

Nach den Bukarester Philharmonikern gastierte die Tschechische Philharmonie in Berlin, die genau vor 40 Jahren gegründet wurde. In ihrem Dirigenten Vaclav Talich besitzt sie einen musikalischen Führer und Erzieher von hervorragenden Qualitäten, dessen nunmehr 20jährige Arbeit zu Ergebnissen geführt hat, auf die er und seine Musiker stolz sein können. Der Abend in der Berliner Philharmonie, den man der Einladung von Reichsminister Dr. Goebbels verdankt, bewies, daß diese Prager Musiker zu den europäischen Spitzenorchestern gehören. Der Begriff des „Musikantischen", mit dem man böhmisches Klangempfinden und -gestalten gern kennzeichnet, hat hier im Glanz der Streicher, in der wundervollen Tongebung der Bläser und in der Abstimmung des gesamten Orchesterkörpers aufeinander seine edelste Prägung erhalten. Das Programm brachte mit der Egmont-Ouvertüre und Smetanas sinfonischer Dichtung „Mein Vaterland" Werke der Meister, deren sich die tschechischen Philharmoniker seit jeher besonders angenommen haben. Namentlich das lange nicht mehr in Berlin in seiner Ganzheit gespielte Smetana-Werk erklang in einer Wiedergabe, in der neben der Meisterschaft der tonlichen Ausführung auch die Hingabe an dieses Denkmal der böhmischen Volksseele und Heimatliebe spürbar wurde.

Das 7. Philharmonische Konzert gipfelte in Bruckners E-dur-Sinfonie. Man darf hier das Verhältnis Wilhelm Furtwänglers zu Bruckner als bekannt voraussetzen. Aber selten wurde die innere Übereinstimmung so deutlich wie an diesem Abend. Es war ein Gestalten aus der Tiefe, eine Beschwörung des Bruckner-Geistes und Bruckner-Klanges, die als großes musikalisches Erlebnis in der Erinnerung bleibt. Gerade hier konnte man auch das inspirierte, schlechthin großartige Spiel der Philharmoniker bewundern, nachdem gerade die letzten beiden Monate ausgiebige Vergleichsmöglichkeiten mit bedeutenden europäischen Orchestern gegeben haben. Eine sehr beifällig aufgenommene Uraufführung erlebte an diesem Abend das einsätzige A-dur-Violinkonzert von Hermann Zilcher, ein liebenswürdiges, dankbar für das Soloinstrument geschriebenes Werk, in dem der traditionssichere Komponist Natur- und Schönheitssehnsucht in einen melodienfreudigen Gesang gebannt hat. Erich Röhn, der Konzertmeister der Philharmoniker, zeigte hier und in Schuberts Geigenrondo sein zur Meisterschaft entwickeltes Violinspiel.

Als willkommene Gäste musizierten kurz vorher die Münchener Philharmoniker, die zum erstenmal mit ihrem Dirigenten Oswald Kabasta zusammen in der Reichshauptstadt weilten. So wurde das Konzert besonders aufschlußreich, weil es uns gleichsam den authentischen Musizierstil der Münchener in einer fein gefeilten und durchgeformten Geschlossenheit des Klangkörpers vermittelte. Kabastas ehrliches, von echt musikantischem Temperament getragenes Dirigieren fand in Mozarts Haffner-Sinfonie, den Mozart-Variationen von Reger und einer charaktervollen Wiedergabe von Brahms' Vierter einen gleich wirksamen Niederschlag.

Herbert von Karajan spannte im 5. Sinfoniekonzert der Staatskapelle den Bogen der Werkfolge von Locatellis Concerto grosso Nr. 10, das Gino Marinuzzi modernisierend bearbeitet hat, über Mozarts B-dur-Divertimento zu Richard Strauß' „Tod und Verklärung", einem ausgesprochenen Lieblingswerk der diesjährigen Konzertprogramme. Das intensive Dirigieren Karajans, der das Locatelli-Werk vom Flügel aus leitete, schuf im Verein mit dem Meisterspiel der Staatskapelle große und nachhaltige Eindrücke. Sie gipfelten an diesem Abend in dem c-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff, dem trotz seines Saloneinschlages vielleicht schönsten Werk des russischen Komponisten. Hier gab es ein Musizieren, wie man es selten erlebte, denn Karajan und Walter Gieseking, der Solist des Abends, steigerten sich zu einer dionysischen Wiedergabe, die trotz der äußersten Klangfülle von Soloinstrument und Orchester in unübertrefflicher Weise Schwung und Plastik vereinte.

Durch den Verzicht auf die angekündigte Janos-Suite von Kodaly erhielt der 2. Mengelberg-Abend des Philharmonischen Orchesters wieder die traditionelle Programmform mit der Egmont-Ouvertüre, Beethovens IV. Symphonie und dem in diesem Winter allseits beliebten „Don Juan" von Richard Strauß. Die B-dur-Symphonie von Joh. Christian Bach gab dazu Kunde von den auf Mozart hindeutenden Schönheiten der frühen Klassik. Mengelberg, der nun schon 70jährige Dirigent, gab dem Abend wieder olympische Ausgeglichenheit eines unbeirrbaren, von einer kraftvollen Persönlichkeit geprägten Musizierens, das die Philharmoniker wie stets auf vollendete Weise in Klang umsetzten.

Ein Meisterkonzert mit dem Städtischen Orchester dirigierte Hans Weißbach, Wien, dessen geradlinige und straffe musikalische Leitung sich vor allem bei Beethovens V. Symphonie bewährte. Bei Brahms' Violinkonzert zeigte sich Jenny Deuber als hingebungsvolle, die Schwierigkeiten des Werkes erfolgreich meisternde Interpretin.

Die beiden letzten der sechs Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters bestätigten noch einmal die Beliebtheit dieser musikalischen Veranstaltungen, die von Fritz Zaun durch eine kluge und bewußte Programmgestaltung und eine vorbildlich hinauf entwickelte Orchesterkunst ihre besondere Prägung erhalten haben. Eine Haydn-Symphonie, Regers Ballett-Suite und der „Don Juan" von Richard Strauß, das war ein Programm, das allein schon volkstümliche Wirkung hatte. Es wurde in aufschlußreicher Weise ergänzt durch das auf impressionistischen Klangreiz gestellte Konzert für Quartett und Orchester von Tommasini, bei dem sich das Quartetto di Roma und das Städtische Orchester in feinfühligem Musizieren zusammenfand. — Nach der italienischen Kammermusikvereinigung war der spanische Meistergeiger Juan Manén der Solist dieser Konzerte. Mit der staunenswerten Wiedergabe von Paganinis h-moll-Konzert, das er selbst neubearbeitet hat, gab er den Hörern einen Begriff von der Kunst dieses dämonischen Hexenmeisters der Geige. Cherubinis Anakreon-Ouvertüre und Tschaikowskys Pathétique gaben dem letzten Abend den Charakter gehaltvoller und wirksamer Orchesterkunst.

Paul Schmitz, der Leipziger Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters, brachte die „Deutsche Rhapsodie" von C. H. Grovermann zur Berliner Erstaufführung, ein formal frei aufgebautes, in weiten Gefühlsspannungen und starken musikalischen Entladungen schwingendes Werk, das nach der monumentalen Schlußsteigerung großen Beifall für den anwesenden Komponisten hervorrief. Schmitz nahm sich des Werkes mit einer von dramatischen Impulsen belebten Stabführung an und verband sich bei Mozarts A-dur-Violinkonzert mit der ausgezeichneten Solistin Maria Neuß zu tonschönem und stilvollem Musizieren.

Das 8. Symphonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters sah wieder Eugen Jochum als Dirigenten. Mit Regers Serenade und dem „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß

erhielt das Konzert den Charakter vertiefter Virtuosität und musikantischer Frische In diesen Rahmen fügte sich auch als willkommenes Zeugnis zeitnaher Kunst Pfitzners Violinkonzert ein, das Georg Kulenkampff mit einem Höchstmaß intensiven und die Materie bezwingenden Gestaltens überlegen spielte. Bei der Reger-Sonate gab Jochum ein Äußerstes an feiner und duftiger Dynamik, und die Philharmoniker entfalteten hier den ganzen Reichtum ihres instrumentalen Könnens.

Auch Artur Rother brachte im Symphonie-Konzert des Deutschen Opernhauses den „Till Eulenspiegel", ein Beweis mehr, welche Vorrangstellung die Straußschen symphonischen Dichtungen zur Zeit in den Berliner Konzerten einnehmen. Im übrigen war dieser Abend Zeugnis einer licht- und lebensvollen Symphonik, für die Mozarts strahlende Jupiter-Symphonie das schönste Beispiel war. Die von innerem Schwung getragene Wiedergabe setzte sich in einem meisterhaften Zusammenspiel des Orchesters mit den ausgezeichneten Solisten Bernhard Leßmann und Rudolf Nel bei Mozarts Concertanter Symphonie für Violine und Viola und mit Winfried Wolf bei der virtuosen Klavierburleske von Richard Strauß fort.

Reichhaltig und vielgestaltig war die Folge der Chorkonzerte. Zum 40. Todestag von Verdi führte Bruno Kittel mit seinem Chor und dem Philharmonischen Orchester das Requiem des Meisters auf. Klangschönheit und dramatischer Ausdruck ergänzten sich im Vokalen und Instrumentalen zu einer lebensvollen ausgeglichenen Wiedergabe, die im Zeichen edler musikalischer Schönheit stand. Namentlich auch von den Solisten her (Tilla Briem, Martha Roß, Rudolf Watzke und Torkild Noval) erhielt der Abend stimmlichen Glanz.

Nach langer Zeit kam, 200 Jahre nach dem Entstehen des Werkes, Händels „Messias" in der Singakademie zur Aufführung und zeigte wieder einmal, wie Händel hier ein Monument deutscher Frömmigkeit geschaffen hat, dessen Musik den zeit- und dogmengebundenen Text hoch überragt. In der bewährten Tradition der Singakademie erhielt der Abend durch Georg Schumann, das erprobte Können des Chores und des Philharmonischen Orchesters stilvolle Ausgeglichenheit. Von den Solisten traf Rudolf Watzke am ehesten den Ton kraftvoller Händelmelodik. Heinz Marten gefiel in der Tenorpartie durch Stilsicherheit, Marta Schilling und Luise Richartz dienten mit Hingabe dem Werk. Am Klavier machte sich Egon Birchner, an der Orgel Fritz Heitmann um die Aufführung verdient.

In einem Chorkonzert mit Erstaufführungen, von denen nur Verdis „Stabat mater" irrtümlich als solche bezeichnet war, bewies der rührige Kathedralchor St. Hedwig unter der straffen und sachkundigen Leitung von Domkapellmeister Forster, wie zielbewußt und hingebungsvoll er das große Gebiet der musica sacra pflegt. Stärkere Gegensätze als Haydns Harmoniemesse mit ihrer liedhaft volkstümlichen, fast heiteren Melodik und das mit den Reibungen moderner Harmonik geladene, kraftvoll-explosive Tedeum des ungarischen Meisters Kodaly sind kaum denkbar. In der Bewältigung dieser schwierigen Aufgaben leisteten der Kathedralchor, das Städtische Orchester, die Solisten Lulu Michels, Dagmar Freiwald, M. Fischer und K. O. Dittmer sowie Domorganist J. Ahrens an der Orgel Vortreffliches.

Auch die Chorvereinigung Friedrich Kausch zeigte mit einer Aufführung von Haydns „Schöpfung" daß in ihr sorgfältige musikalische Arbeit geleistet wird. Kausch selbst sorgte für einen reibungslosen Zusammenklang von Chor, Orchester (Mitglieder der Staatskapelle) und den Solisten, von denen Franziska Petri (Sopran) und Helmut Krebs (Tenor) dem begabten Oratoriennachwuchs, Ernst Osterkamp (Baß) den erprobten Konzertsängern zuzurechnen sind.

Als dankbar empfundene Gabe edler musikalischer Kunst erfanden die Hörer den Besuch des Thomanerchores aus Leipzig, dessen große Tradition bei dem jetzigen Thomaskantor Günther Ramin in den besten Händen liegt. Mit Bach, altitalienischen und altdeutschen Madrigalen und Liedern der Romantik wurde ein Querschnitt durch die Jahrhunderte gegeben, bei dem im Ernst und in der Heiterkeit sich diese frische und gepflegte chorische Sangeskunst frei und vielseitig entfalten konnte. Thomasorganist Hans Heintze steuerte in sorgsamer Durchformung Regers Phantasie und Fuge über B—A—C—H bei.

In einem Morgenkonzert brachte der Berliner Lehrergesangverein hauptsächlich volkstümliche Chöre, Volkslieder und Volksliedbearbeitungen zum Vortrag. Obwohl ein großer Teil der ursprünglichen Sängerschar im Felde steht, spürte man unter der sachkundigen Leitung von Karl Schmidt den bei diesem Chor gewohnten Ausgleich der Stimmen, der im Verein mit der musikalischen und gesanglichen Disziplin der Sänger stets nachhaltige künstlerische Eindrücke schafft.

Mit einer Klanggestaltung, wie wir sie von den bekannten Kosakenchören her kennen, wartete der unter der Schirmherrschaft von Generalgouverneur Reichsminister Dr. Frank stehende Ukrainische Nationalchor des Generalgouvernements auf, der sich zum erstenmal in Berlin hören ließ. Die Tonfülle, die ungemein feine Dynamik und die fast instrumentale Exaktheit, die der Dirigent Wolodymyr Boschyk entwickelt, wird mit bewußtem künstlerischen Streben weniger der Virtuosität als vielmehr der Verkündung des reichen und schönen ukrainischen Liedgutes dienstbar gemacht, das für das ukrainische Volk die Rettung des eigenen Volkstums in den Zeiten der schlimmsten Unterdrückung bedeutete.

Zahlreich waren die Kammermusikveranstaltungen der Berichtszeit, besonders die Sonatenabende für Violine oder Cello und Klavier. Das Dresdner Streichquartett, das zum erstenmal in Berlin spielte, erwies sich als eine Kammermusikgesellschaft, die sich durch eine fein schattierte Tongebung und eine wohltuende musikalische Beseelung auszeichnet. Wie etwa Schuberts Es-dur-Quartett Werk 125 mit lyrischem Feingefühl, aber auch mit klarer Durchformung gespielt wurde, das war eine mit recht bejubelte Leistung. — Einen Abend erfreulicher Frische und ausgeglichenen Musizierens verdankt man Künstlern der Bukarester Asociata Musicala Romana. Ein Flötist, wie man ihn in solcher tonlichen und technischen Vollendung selten hört: Vasile S. Jianu, ein Cellist mit edel singendem Ton: Jon Fotino, ein feinfühlig führender Pianist Nicolae Radulescu und eine Sängerin mit gewinnendem Liedvortrag: Rose Baumann-Radulescu brachten in kammermusikalisch gefeiltem Zusammenspiel Werke aus Barock und Klassik und rumänischer Kunst- und Volksmusik unserer Tage. Das Konzert wurde von der verdienstvollen Gemeinschaft junger Musiker als internationales Austauschkonzert veranstaltet. — Zweimal hintereinander füllte Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester die Berliner Philharmonie. Mit seinem fast dramatisch impulsiven, dabei ebenso herz- wie geisterfüllten Musizieren gab er je einem Bach- und Mozart-Konzert und dann den seltenen Orchestergaben des f-moll-Concertinos von Pergolesi sowie der Es-dur-Sinfonie von Mozart Klang und Gestalt.

Von den Sonatenabenden sei zuerst das Konzert von Walter Gieseking und Max Strub erwähnt, die wir zum erstenmal als Spielgemeinschaft erlebten. Für die Berliner Konzertgemeinde spielten sie Brahms, Schubert, Pfitzner, dazwischen ausdrucksstarke und meisterhaft gesetzte Variationen über ein Grieg-Thema von Gieseking. Unnötig zu sagen, daß sie dieses Programm in nachschaffendem Gestalten gleichsam als Inkarnation kammermusikalischer Gemeinschaft von Klavier und Geige darboten. — Auch die beiden Nationalpreisträger von 1939, Rosl Schmidt und Siegfried Bories gaben eine kammermusikalische Gemeinschaftsleistung, die ebenso werkverbunden wie wirksam war. Beethoven, u. a. mit der „Frühlingssonate", Brahms, Schubert bildeten ein Programm nie versagender musikalischer Schönheit. — Eine neue Paarung, und zwar eine sehr glückliche, lernte man in dem Konzert von Hans Bastiaan und Hans E. Riebensahm kennen, die mit einem klassisch-romantischen Sonatenprogramm durch das wohltuend saubere Spiel des Geigers und der ungemein klaren und

fein gestuften Ergänzung des Pianisten einen Abend schöner kammermusikalischer Ausgeglichenheit schufen. — Eine schon bewährte Spielgemeinschaft bilden die Pianistin Duscha v. Hakrid und die Geigerin Jenny Deuber, deren emsige Musizierarbeit ihrem Konzert mit Beethovens „Frühlingssonate" den gelungenen Auftakt gab. — Fritz Neumeyer, dessen erfahrene stilkundig belebte Cembalokunst mit Recht geschätzt wird, fand sich mit der Geigerin Lilli Friedemann zu einem Bach-Abend zusammen, der hinsichtlich des noch etwas starren Violintones den Wunsch nach Auflockerung und dynamischer Belebtheit offen ließ. — Von den Gebrüdern Steiner, die ein künstlerisch hochwertiges Streichquartett bilden, ließen sich Adolf, der als Cellist von Rang bekannt ist, und sein Bruder Heinrich, der sich als feinfühliger Pianist erwies, auf einem Sonatenabend hören, der im wesentlichen auf die klassische Kunst Beethovens ausgerichtet war. Vom Klang des Cellos und des Klaviers her, aber ebenso in der musikalischen Auffassung und Anlage erhielt die Wiedergabe tonlichen und formalen Ausgleich.

Der Name Helge Roswaenge genügte, um die Philharmonie restlos zu füllen. Im Hinblick auf stimmlichen Wohllaut und künstlerische Gestaltung wurde der von der Berliner Konzertgemeinde in Verbindung mit der Nordischen Gesellschaft veranstaltete Abend eine Kundgebung großer Sanges- und Sängerkunst, die durch die Interpretation dänischer Lieder von Paul Heise und P. G. Lange-Müller mit der meisterlichen Begleitkunst Michael Raucheisens auch bezüglich der Programmgestaltung reizvoll war. — Die gleichen künstlerischen Eindrücke vermittelte ein Arien- und Liederabend von Tiana Lemnitz und Carl Schmitt-Walter, der im Solo- und Zwiegesang die Macht und Publikumswirksamkeit des Gesanges eindringlich bewies. — Auch Lea Piltti, die finnische Koloratursängerin der Wiener Staatsoper, vermittelte in Lied und Arie erlesene Stimmkunst. Nicht nur die Ziergesangtechnik, sondern auch eine ungewöhnlich schöne und klangvolle Mittellage sind bei dieser Künstlerin bemerkenswert, die sich dankenswerterweise auch für ihren finnischen Landsmann Kilpinen einsetzte. — Durch den Reiz des Fremdartigen, darüber hinaus aber durch Glanz und Schönheit des Materials erregten zwei russische Künstler, die Sopranistin Irina Pirany und der Baß-Bariton Konstantin Joukowitsch Aufsehen. Der bestechende Vortrag der Sängerin und die Naturkraft des Sängers, der zweifellos aus dem asiatischen Rußland stammt und den Typ der berühmten Orgelbässe darstellt, kamen in einem überwiegenden russischen Programm ergiebig zur Geltung. — Charlotte Nachtwey hat sich auf „Lieder der Völker" spezialisiert, die sie bei Kerzenlicht mit einer ungewöhnlich polyglotten Begabung, mimisch belebtem Gesang und ausdrucksvollem Vortrag darbietet. Es ist eine ansprechende, durch künstlerisches Gestaltungsvermögen ausgezeichnete „Kleinkunst des Liedes", die diese Sängerin pflegt und die sie bei ihrem letzten Konzert durch die Mitwirkung von F. Kieselbach am Flügel und Spinett und M. Ruetz (Blockflöte) instrumental ergänzte.

Die römische Geigerin Lilia d'Albore, die als deutsche Erstaufführung eine ungemein dankbare, schwungvoll und geistreich gesetzte „Fantasia concertante" des Bruch-Schülers Vincenzo Tommasini brachte, ist eine Meisterin ihres Instrumentes. Ein blühender, auch in der virtuosen Brillanz stets singender Geigenton, eine vollendete Technik und eine mitreißende Musikalität sind Vorzüge, wie man sie in dieser Vereinigung nicht oft findet. Hubert Giesen war der verdienstvolle pianistische Mitgestalter. — Hohe technische Könnerschaft und der Schwung einer unmittelbaren Virtuosität zeichnet das Violinspiel von Heinz Stanske aus, der sich in einem Programm auslebte, das außer einem so dankbaren Stück wie Glasounows a-moll-Konzert eine nicht sehr überzeugende Sonate des Russen Nikolai Medtner als Erstaufführung und eine trotz der erhitzten Melodik durchaus persönlich geprägte Sonate des jungen Berliner Komponisten Werner Eisbrenner brachte. Die anspruchsvolle Klavierbegleitung dieses Konzertes versah Michael Raucheisen mit bewährter Könnerschaft. — Paul Richartz, der Konzertmeister des Städtischen Orchesters, nahm den heute selten gewordenen Brauch wieder auf, mehrere Violinkonzerte an einem Abend zu spielen. Begleitet von den Kameraden seines Orchesters unter der hingebenden Leitung von G. A. Schlemm zeigte er bei Spohr, Beethoven und Max Trapp eine sichere, ausgeglichene Musikalität und eine überlegene Technik, die solchen Aufgaben gewachsen ist. Ein Schuß gesunden Virtuosentums würde sein Spiel jedoch erheblich beleben. — Ungewöhnlich durch die Mitwirkung eines vollen Orchesters (das Städtische Orchester), das kein Geringerer als der Chemnitzer Generalmusikdirektor Ludwig Leschetizky dirigierte, war auch der Violinabend des namentlich in Westdeutschland bekannten Geigers Peter Esser, der sein Programm mit Rudi Stefans „Musik für Geige und Orchester" und Violinkonzerten von Busoni und Dohnanyi mehr für Kenner als für eine breitere Hörerschaft zusammengestellt hatte.

In der Reihe der Klavierabende stehen die von Walter Gieseking obenan, der jedes seiner Konzerte durch seine unnachahmliche Anschlagskultur und Technik und die immer wieder staunenswerte universelle Gestaltungskraft zu rechten Meisterabenden erhebt. Schumanns C-dur-Fantasie, Chopins h-moll-Sonate und dann zeitgenössische Werke von Malipiero, de Falla und Skrjabin wurden den Hörern zu einer künstlerischen Offenbarung. — Von den beiden ungarischen Pianisten, die wir hörten, ist Julian Karolyi ein ständiger Gast in Berlin. Naturgemäß ist er mehr bei Liszt als bei Brahms oder Schubert zu Hause. Doch gibt sein kraftvoll überlegenes Spiel stets den Eindruck eines bewußten, oft schon meisterlichen Gestaltens. — Mit technischem Können und einer Musikalität, die den Werken seiner Heimat, aber auch Brahms plastischen Umriß und klangliche Beseelung gab, wartete der Professor am Budapester Konservatorium und Dohnanyi-Schüler Jos. von Cziby in einem deutsch-ungarischen Austauschkonzert der Singakademie auf. — Friedrich Wührers feinsinnige Klavierkunst lebt sich gern in der Romantik aus. Mit der Wiedergabe von zwei Werken des 1939 verstorbenen Wiener Musikers Franz Schmidt, von denen namentlich eine d-moll-Toccata in Verbindung klassischer und neuromantischer Elemente den Stil des Komponisten trefflich widerspiegelte, machte er sich besonders verdient. — Auch Edward Weiß hat seine Gemeinde, der die technische und klangliche Brillanz des virtuoser Tastenbeherrschung zugewandten Künstlers gefällt. Brahms' Paganini-Variationen und eine Liszt-Auswahl kamen dem Wesen des Pianisten besonders entgegen. — Aus romantischem Urgrund quellend, aber zu klarer, klanglich ungemein plastischer Klavierkunst geformt, zeigt die Interpretation von Alexander Roediger die Merkmale eines durchdachten, sowohl in lyrischer Verinnerlichung als auch im dramatischen Aufschwung überzeugenden Spiels. Das Programm: Beethoven, Werk 111 und die 24 Préludes von Chopin, erhielt durch das von Casella bearbeitete concerto grosso eine besonders interessante Einleitung. — Aus München kamen die beiden Schwestern Lore und Heidi Walterspiel, die in Werken für zwei Klaviere eine bereits zur Reife künstlerischen Gestaltens entwickelte Musikalität zeigten. Das anspruchsvolle und von künstlerischem Verantwortungsgefühl zeugende Programm brachte auch zwei zeitgenössische Werke, die rhythmisch und formal straff gefügten Variationen von Julius Weismann und die aus farbig-romantischer Bewegtheit sich zu einer kraftvollen Passacaglia steigernde „Waldfantasie" von Roderich von Mojsisovics.

Hermann Killer.

Vasa Prihoda war der stürmisch gefeierte Solist im 4. Sonntagmittag-Konzert des Städtischen Orchesters. Mit der vollendeten Wie-

dergabe des Tschaikowsky-Konzerts bewies der große Geigenmeister auch diesmal wieder die vielgerühmte Sicherheit seiner virtuosen Technik, die bezaubernde Süße und Innigkeit seines edlen Tons und die Überlegenheit seiner leidenschaftlichen und urmusikalischen Werkgestaltung. Neben romantischen Meisterwerken hatte Fritz Zaun als zeitgenössische Neuheit zwei Ballettsätze des italienischen Komponisten Giuseppe Piccioli (geb. 1905) gewählt: eine betont melodische Siziliana und das großartig gekonnte Effektstück einer Tarantella, die dreimal zu einem südländisch-farbigen Klangrausch von mitreißender Gewalt anwächst.

Die Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer erfreute ihre stattliche Hörergemeinde wieder mit einem Kammermusikabend in der „Kameradschaft der deutschen Künstler". Von Hermann Henrich hörte man das F-dur-Streichquartett, eine unbeschwert-freudige und rhythmisch reizvolle Musik, die dem anwesenden Komponisten herzlichen Beifall eintrug. Hans Bullerian bedient sich in den klanglich empfindsamen Miniaturen seiner „4 Skizzen für Klavier" einer modern ausgeweiteten, dissonanzreichen Harmonik. Nach Gedichten von Eichendorff schrieb der Sudetendeutsche Egon Kornauth innerlich empfundene, klanggesättigte Lieder, deren schön geführte Melodik neuromantisches Fühlen verrät. Die Uraufführung der „Sonate für Cello und Klavier op. 13" von Casimir von Paszthory, für deren Klavierpart sich der Komponist selbst einsetzte, fand lebhaften Widerhall. Dieses eigengeprägte Werk voll gesunder Kraft und leidenschaftlicher Beschwingtheit, das den echt sonatenmäßigen Gegensatz zwischen kämpferisch-trotzigem Aufbegehren und beseelten lyrischen Höhepunkten höchst eindrucksvoll herausarbeitet, sei unseren Cellisten als lohnende Aufgabe empfohlen. Fritz Zaun und das Städtische Orchester spielten in den Sonntagmittag-Konzerten die sonnige Naturidylle „Aus Böhmens Hain und Flur" von Smetana. Friedrich Wührer bot mit geschliffenster Technik und überzeugender Innerlichkeit das poesievolle Klavierkonzert von Grieg. Die temperamentgeladene, meisterlich formende Gestaltungskraft Fritz Zauns, dem das klanglich und rhythmisch hervorragend disziplinierte Orchester wieder begeistert folgte, entzündete sich an Borodins glutvoller h-moll-Sinfonie zu den höchsten Graden musikantischer Leidenschaft.

Inmitten einer vorbildlich zusammengestellten Cembalo-Morgenfeier, in der Eta Harich-Schneider ihren Hörern mit überlegener Meisterschaft Bachs Chromatische Fantasie und Fuge und eine köstliche Auswahl ungemein farbig und feinfühlig registrierter Spielstücke von Couperin, Cabezón und Domenico Scarlatti schenkte, konnte sich Armin Knab mehrfach für den herzlichen Uraufführungserfolg bedanken, der seiner Sonate für 2 Blockflöten und Cembalo in d-moll (mit den trefflichen Bläsern Ende und Ruetz) bereitet wurde. In bewußter Anlehnung an barocke Vorbilder huldigt diese konzertante und glücklich geformte Haus- und Kammermusik der unbeschwerten Musizierfreudigkeit eines Meisters wie Telemann.

Der Mozart-Chor der Berliner Hitler-Jugend gab wieder höchst eindrucksvolle Proben seiner beglückenden Singkunst. Unter der lebendigen und sicheren Leitung von Erich Steffen, der diese klaren, herrlich-frischen Stimmen zu einem Chorklang von feinsten dynamischen Schattierungen zu erziehen wußte, hatte die dankbare Hörergemeinde ihre Freude an den Gesängen alter und neuer Meister, von denen die seltenen Mozart-Kanons, die virtuos dargebotenen Echolieder von Lassus und die wertvollen Chorsätze der zeitgenössischen Komponisten Heinrich Spitta, Armin Knab und Walter Felix zu besonderen Höhepunkten wurden. Sehr glücklich auch der Gedanke, der Chormusik zwei kostbare Instrumentalwerke, Mozarts Konzert für Flöte und Harfe und das Brandenburg. Konzert Nr. 4 von Bach (mit Cembalo und zwei Blockflöten) entgegenzustellen, die unter der Führung von Prof. Fritz Stein vom Kammerorchester der Staatlichen Hochschule für Musik und den hervorragenden Solisten Prof. Gustav Scheck, Prof. Max Saal, Helga Schon und Hans-Ulrich Miggelmann gleichfalls stürmische Begeisterung weckten.

Zu einer nachträglichen Geburtstagsehrung für drei große zeitgenössische Tonsetzer hatte die Preußische Akademie der Künste — Abteilung für Musik — ihre Mitglieder und Freunde in die Singakademie geladen. Dem 65jährigen Wolf-Ferrari zu Ehren spielten Max Strub und Helmut Hidegheti mit meisterlicher Beherrschung die Sonate für Violine und Klavier a-moll op. 10, während der ausgezeichnete Bariton Horst Günter, von Helmut Hidegheti feinfühlig begleitet, mit fünf Liedern von Christian Sinding diesem nordischen Meister eine schöne Huldigung zu seinem 85. Geburtstag darbrachte. Mit dem hinreißend und klanglich vollendet musizierten Streichquartett d-moll op. 56 von Jean Sibelius feierte das Strub-Quartett den 75. Geburtstag des größten finnischen Komponisten, der auch in diesem tiefgründigen Werk in Klängen von reizvoller Eigenart die herbe Schönheit seiner Heimatlandschaft ergreifend besingt.

War es schon ein nicht genug zu rühmendes Verdienst des aufstrebenden Baritons Walter Hauck, einen ganzen Liederabend dem Schaffen Hans Pfitzners zu widmen, so gebührt dem

Meister selbst lebhafter Dank dafür, daß er durch seine Mitwirkung den Hörern ein seltenes Erlebnis schenkte. Mit einer edlen, ausgezeichnet geschulten Stimme, die trotz ihrer vorwiegend lyrischen Grundhaltung auch zu dramatischem Einsatz fähig ist, erwies sich der Sänger als einfühlender Liedgestalter von lebendiger, verinnerlichter Ausdruckskraft. Das tief beseelte und klanglich aufs feinste abgestufte Spiel des Komponisten, der die Gesänge auswendig begleitete, trug alle Merkmale künstlerischer Vollendung. Vier sorgfältig ausgewählte Liedergruppen — die beiden letzten nach Gedichten von Eichendorff — bestätigten aufs neue die Größe und Eindringlichkeit dieses geborenen Liedmeisters, dessen mannhaft-deutsche Seele einst in der „Klage" (op. 25) mit seherischer Wachheit und stolzer Zuversicht den Wiederaufstieg unseres Volkes erschaute.

Erwin Völsing.

Der Nationalsozialistische Rechtswahrerbund hatte zu einer Kulturveranstaltung im Esplanade-Hotel eingeladen, in deren Mittelpunkt das Thema Friedrich Nietzsche—Richard Wagner stand. Rechtsanwalt Dr. Klinzmann beleuchtete in einem fesselnden Vortrag die „geistigen und menschlichen Beziehungen", die zwischen den beiden Genies bestanden, und unterstrich die Auffassung, daß der Anlaß zum Bruch der Freundschaft nicht in religiösen Motiven, sondern in menschlich-psychologischen Hintergründen zu suchen sei. Das mit dem Berliner Ärzteorchester vereinigte Rechtswahrerorchester bewies mit der Wiedergabe des Vorspiels zum 3. Akt der „Meistersinger" und des Wahnmonologes (ausdrucksvoll von Paul Ehrmann gesungen) unter der umsichtigen Leitung von Dr. Julius Kopsch eine beachtliche Leistungsfähigkeit. Von besonderem Interesse war die Darbietung einiger bisher unbekannter, von Friedrich Nietzsche vertonter Lieder, die eine in romantischer Richtung liegende, stark abhängige Haltung erkennen ließen. Johanna Friemann-Rau sang sie mit viel innerlicher Anteilnahme.

Im Potsdamer Schauspielhaus bewiesen Georg Kulenkampff (Violine) und Siegfried Schultze (Klavier) ihre bewährte Gestaltungskunst an Werken von Bach, Mozart, Ries, Tschaikowsky, Sarasate und Höller. Sämtliche Werke erfuhren eine vortrefflich abgerundete und vergeistigte Wiedergabe, für die die aufnahmefreudigen Hörer durch begeisterten Beifall dankten.

Der junge Pianist Gilbert Schuchter offenbarte mit dem Vortrag Bachscher und Beethovenscher Werke ungewöhnliche Fähigkeiten. Sein Spiel ist von einer seltenen Kraft und erstaunlichen Sicherheit getragen. Wenn er auch in jugendlichem Ungestüm die Ausdrucksgebung zuweilen etwas vernachlässigt, so nötigt seine rege Aufgeschlossenheit für alle formalen und inhaltlichen Bedingtheiten die größte Achtung ab. Mit der Hammerklavier-Sonate gab er einen überzeugenden Beweis seines hochentwickelten Könnens.

Im 15. Konzert Junger Künstler lernte man zwei verheißungsvolle Begabungen kennen. Der Pianist Wilhelm Tilting-Posen spielte Skrjabin, Brahms und Mozart mit bemerkenswerter Klarheit und stilsicherer Auffassung. Ludwig Bus-Saarbrücken (Violine) zeigte hauptsächlich an Regers c-moll-Sonate op. 139 eine solide Technik und ein beachtliches Einfühlungsvermögen. Die mitunter etwas gleichmäßige Tongebung könnte durch reichere Nuancierung belebt werden. Sorgsam und verständnisvoll mitgestaltender Helfer am Flügel war Hartmut Wegener.

Einen erlesenen Genuß bot Walter Bohle (Klavier) mit der Wiedergabe von Schumanns Carnaval und Chopins Etüden op. 10 und Präludien op. 28. Der Künstler hat sich tief in die geistig-seelische Struktur der Kunstwerke hineingelebt. Mit unnachahmlicher Überlegenheit und Klarheit weiß er das Stimmengeflecht einzelner Werke so zu durchleuchten, daß auch die wesentlichen Mittel- und Unterstimmen Leben und Eindringlichkeit gewinnen. Die Art, wie er beispielsweise innig beseelt das Sostenuto-Präludium Des-dur darbot und wie er gleich darauf fanatisch kraftgeladen das Presto con fuoco b-moll herausschleuderte, ist als einmalig zu bezeichnen. Es ist wahrhaft höchste Kunst, die Walter Bohle zu bieten hat.

Erich Schütze.

Zeitgeschichte

Von Pfitzners Kleiner Sinfonie op. 44 (Uraufführung im November 1939 unter Furtwängler) steht bereits im März die 100. Aufführung bevor.

Dr. jur. Hellmuth von Hase, der Betriebsführer und Leiter des Musikverlages Breitkopf & Härtel, beging am 30. Januar ds. Js. seinen 50. Geburtstag.

Marta Linz, die bekannte Geigerin, gastierte im Februar im Rahmen der „Berliner Künstlerfahrten zu Soldaten und Rüstungsarbeitern" auf Veranlassung des Propagandaministeriums. Ihr pianistischer Begleiter war Michael Raucheisen.

Die 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius wurde im März vom flämischen Sender Brüssel II zur Sendung gebracht.

Die Staatsoper Wien hat die neue Oper von Rudolf Wagner-Régeny „Johanna Balk“, Text von Caspar Neher, zur alleinigen Uraufführung angenommen und wird das Werk noch in dieser Spielzeit, und zwar Anfang April 1941, herausbringen.

Prof. Walter Niemann-Leipzig gab auf Einladung der Universität in Breslau und des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen in Freiburg i. Br. mit außerordentlichem Erfolg Klavierabende aus eigenen Werken.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln beginnt ihr Sommersemester 1941 am 1. April 1941. Aufnahmegesuche sind bis spätestens 25. März an die Verwaltung der Hochschule für Musik, Köln, Wolfsstr. 3/5, zu richten.

Ermanno Wolf-Ferrari arbeitet zur Zeit an einer komischen Oper „Der Kuckuck von Theben“, der die Amphytrion-Sage in einer neuen, freien Wandlung als Vorlage dient.

Heinrich Sutermeister hat eine Ballettsuite aus „Romeo und Julia“ zusammengestellt, die in Winterthur am 9. April zur Aufführung gelangt.

Das Draeseke-Fest der Stadt Liegnitz, welches vom 14.—17. April 1941 stattfindet, bringt neben einer Reihe von Erstaufführungen unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Heinrich Weidinger drei Uraufführungen Felix Draesekes aus dem Manuskript. Es handelt sich hierbei um die beiden sinfonischen Dichtungen „Julius Cäsar“ und „Frithjof“ und um das Violinkonzert e-moll mit dem Solisten Willibald Roth, 1. Konzertmeister der Dresdner Staatsoper.

Wilhelm Rolf Heger dirigierte ein Sinfoniekonzert der Dresdner Philharmoniker in Dresden, anschließend wird er einige Gastkonzerte der Philharmonie im Sudetengau leiten.

Das Draeseke-Fest der Stadt Liegnitz, welches als 4. Liegnitzer Musiktage vom 14.—17. April 1941 unter der musikalischen Gesamtleitung des Städtischen Musikdirektors Heinrich Weidinger stattfinden wird, bringt neben einigen Ur- und Erstaufführungen von Konzertwerken des Dresdner Meisters als interessante Erstaufführung am Stadttheater Liegnitz Draesekes 3. Oper „Gudrun“, die ihre Uraufführung am 5. November 1884 in Hannover erlebte. Die musikalische Leitung der Festaufführung der Oper „Gudrun“ hat der Städtische Musikdirektor Heinrich Weidinger, die Inszenierung besorgt Intendant Richard Rückert.

Städt. Musikdirektor Heinrich Weidinger, Liegnitz, der sich seit Jahren für das zeitgenössische Musikschaffen einsetzt, brachte in einem Kammerorchesterkonzert mit dem Städtischen Orchester und dem Dahlke-Trio mit größtem Erfolg das Concerto grosso (Tripelkonzert) für Klarinette, Violoncello und Klavier von Friedrich Zipp zur Aufführung. Im gleichen Konzert erklang ferner das Klarinettenkonzert von Mozart (Solist: Prof. Richter), das Cellokonzert Nr. 1 von Haydn (Solist: Prof. Walter Schulz) und das Klavierkonzert Nr. 1 von Beethoven (Solist: Prof. Julius Dahlke).

Max Donisch, der bekannte Komponist und Leiter der Kunstabteilung des Deutschlandsenders, ist kürzlich in Berlin verstorben. Er hatte als Schaffender wie als Kulturpolitiker stets nur das eine Ziel: der deutschen Sache zu dienen und zu nützen. Als alter Nationalsozialist und Soldat ging er unbeirrbar seinen Weg. Sein Werk wird weiterhin von einer ungewöhnlichen Persönlichkeit zeugen. Die Oper „Soleidas bunter Vogel“ gelangt demnächst an der Mailänder Scala in italienischer Sprache zur Aufführung. Eine andere Oper „Der Richter von Steyr“ hat er fertig als Manuskript hinterlassen. Donisch ist 62 Jahre alt geworden.

Arnold Schering, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, ist Anfang März im Alter von 64 Jahren seinen Leiden erlegen, die ihn schon seit längerer Zeit in seiner Arbeitsfähigkeit behinderten. Die Musikwissenschaft ist von einem schweren Verlust getroffen. Ein umfassendes Lebenswerk liegt vor, das Zeugnis ablegt von einem reinen Streben, von lauterster Gesinnung und das auch in seinen Irrtümern noch anregend und befruchtend wirken konnte. Seit 1933 war Schering Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft, bis er 1936 zu seinem Nachfolger Prof. Dr. Schiedermair bestimmte. 1920 kam er als Ordinarius nach Halle, 1928 als Nachfolger Hermann Aberts nach Berlin. Das Leben und Wirken dieses bedeutenden Gelehrten soll in einem der nächsten Hefte unserer Zeitschrift in größerem Rahmen gewürdigt werden.

H. Gk.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

JOACHIM SEYER-STEPHAN
PIANIST
Berlin-Zehlendorf, Forststraße 3 • Telefon 84 30 29

MAX MARTIN STEIN
Pianist u. Lehrer a. d. Schlesischen Landesmusikschule
Breslau 18, Tiergartenstraße 25—27, III.

Waldemar von Vultée
Dirigent und Pianist — Hochschule für Musik
Berlin-Halensee, Eisenzahnstraße 65. Telefon 96 38 14

Edward WEISS
Berlin-Charlottenburg 2, Knesebeckstr. 68/69. Tel. 91 14 36

Carl Werdelmann
Pianist, Konzertbegleiter
Berlin W 50, Kaiserallee 215. Fernruf 24 01 61

Cello

Anneliese Schmidt
Cellistin
Berlin-Charlottenburg 9, Reichsstr. 87 I, Tel.: 99 16 31

Henk Welling
Cellist
Berlin-Charlottenburg 4, Giesebrechtstr. 16. Telefon 32 32 58

Flöte

Greta Richert
Querflöte (Böhm), Blockflöte
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Gasteiner Straße 11. Telefon 86 45 91

Cembalo

Schle Michalke
Cembalo — Solostücke — Kammermusik
Berlin-Wilm., Hohenzollerndamm 26
Telefon 86 37 41

Quartett

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

Geige

Frau Milly Berber
Geigerin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin W 30, Rosenheimer Str. 13 — Ruf 26 45 05

Ilse-Veda Duttlinger
Berlin - Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon: 87 11 91

JULIA GRUNEKLEE
Violine
Konzert Unterricht Kammermusik
Berlin-Schöneberg, Helmstraße 11, II. Tel.: 71 43 25

Marion Hoffmann für Geige-Solo-Abende und als Solistin für Orchester-Konzerte
Berlin W 9, Hotel „Der Fürstenhof" Potsdamer Platz — Fernruf 12 00 39

Marie-Luise König-v. Kleist
Berlin-Charlottenburg 5, Wundtstr. 68/70 - Tel.: 93 37 97

MARTA LINZ
BERLIN, GIESEBRECHTSTR. 16
TELEPHON-ANSCHLUSS: 32 03 43

Maria Oettli · Violine
Konzert — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 7, Tel. 87 49 64

PAUL RICHARTZ
VIOLINE
Erster Konzertmeister des Städt. Orchesters Berlin.
Berlin-Wannsee, Ulricistr. 42, Telefon 80 74 34.

Isabella Schmitz
VIOLINE
Berlin-Steglitz, Althoffstraße 4, II, links. Telefon 72 78 88

HELGA SCHON
Violinistin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Friedenau, Ringstraße 41. Telefon 88 53 13

OTTOMAR VOIGT
Karlsruhe/Rhein — Bachstraße 6 — Telefon: 38 48

Orgel

Lothar Penzlin (Orgel) Bln.-Charlottenburg 4
Wielandstraße 4 / Fernruf: 31 60 85

Dörthe Schelling-Hess
Blockflöte (Sopran — Alt — Tenor), Orgel
Konzert, Kammermusik, Unterricht.
Berlin NW 87, Flensburger Straße 19. Telefon 39 95 18.

GERHARD SCHRAMME
Organist — Chorleiter
Berlin W 15, Pfalzburger Straße 74. Telefon 92 34 40

Kammerchor

Konzert, Funk, Film
Elektrola
Kammerchor Waldo Favre
Berlin-Charlbg.
Fasanenstraße 13. Tel. 32 26 56

Konzertbegleiter

HEINRICH GOELDNER

Konzertbegleiter, Korrepetitor, langjähriger Mitarbeiter von Elena Gerhardt. Begleiter von Willi Domgraf-Faßbaender, Helge Roswaenge u. a.
Berlin W 15, Uhlandstraße 145. Telefon 92 19 10

Willy Jaeger
Konzertbegleiter
Orgel — Klavier
Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38, Tel. 83 19 37

Hartmut Wegener
Konzertbegleitung
Berlin-Steglitz I, Berlinickestr. 13 II. Tel. 72 15 95

Gesangskorrepetitor

Luigi Bortoluzzi
Italienischer Gesangskorrepetitor
für Oper, Operette, Tonfilm
Berlin-Schöneberg, Sachsendamm 72, I. Stock, l. Tel. 71 16 50

Komponisten

Georg Gerlach
Komponist
Berlin C 2, Sophienstraße 2

Kapellmeister

Willy Pietsch
Kapellmeister
BERLIN W 50, Regensburger Straße 15.

UNTERRICHT

Gehörspiellehre

ERNA GIESE-SCHRÖTER
To — na — ni — te — ka — su — mi — to
Eine musikalische Grammatik und Gehörspiellehre.
Lehrgänge für Musikerzieher und Laien.
Berlin SW 68, Wilhelmstraße 148. / Telefon 19 11 62

Gesang

Die Photographie Ihrer Stimme
durch Aufnahme auf Schallplatten
Stimmkontrolle. Schallplattenselbstherstellung zur Erleichterung des Unterrichts.
Unter den Linden (Passage) 35/12 20 46 „RADIO-BARON"

Jochen Breiding
staatl. anerk. Stimmbildner, 22jährige pädagogische Praxis, gewissenhafte u. gründlichste Ausbildg., Oper, Konzert, Operette, Sprechen
Berlin W 35, Lützowstr. 51, Tel. 22 55 87

HELENE CASSIUS Gesangschule Berlin W 50,
Spichernstraße 16 • Fernsprecher 24 05 82 • Bühne u. Konzert

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo-Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Ellen Franck staatlich anerk. Gesangspädagogin. Ausbildung nach italienischer Methode. Phon. Sprecherziehung auf Grund von Tiefatmungstechnik.
Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 52. Tel. 26 36 03

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1808

MILE KÖNIG
— Gesangspädagogin —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

Hildegard Kulina
Gesang — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Steinrückweg 5, Tel. 88 10 11

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „... herrl. gesangl. Führg." „... vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „... Das nennt m. Sing." „... ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. Bln.-Tempelhof, Dorfstr. 49. (75 74 74)

Stimmbildner u. Stimmtherapeut Paul Neuhaus
Berlin-Halensee, Ruf 97 67 00
(Tätigkeit an Mediz. Univ.-Poliklinik)

ALFRED **SCHOEN** Gesangspädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Alfons Schützendorf
Gesangspädagoge
Berlin W 15, Pariser Str. 19, IV, Telefon 92 21 07

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. Rudolf Groß
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel. 88 18 44

Hedwig Soldan
Langjähr. Assist. v. Prof. Grenzebach — STIMMBILDUNG
Berlin-Wilmersdorf, Waghäuseler Straße 9/10. Ruf 87 35 13

Komplettes Opern- u. Konzertstudium Studio di Scienza Vocale
TOOMSALU Jaan Thomson
Italienischer Opernsänger, Tenor / Regisseur. — Seine perfekte Caruso-Gesangsmethode ermöglicht vollendeten Belcanto.
Berlin W 62, Nettelbeckstr. 16, 4. Etage.
Voranmeldung
Telefon 25 07 79.
Einmalige Prüfung kostenfrei

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf I, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 39

Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

ROBERT SPÖRRY
GESANGSMEISTER
Berlin-Wilmersdorf,
Motzstraße 83 • Fernsprecher: 87 35 55
Dr. Paul Bruns schreibt Januar 1933: Seine hervorragende Musikalität und seine hohe Bildung ließen ihn in die neue Idee dergestalt eindringen, daß ich ihn als den *einzigen und besten Vertreter meiner Lehrprinzipien* bezeichne. Die hervorragenden *pädagogischen Erfolge* auf welche College Spörry hinweisen kann, sind noch gesteigert

Öffentliches Auftreten
Gelegenheit dazu finden konzertreife Sänger zur Ausgestaltung ihres Programms und ihres künstlerischen Vortrags.

Dora Wittekindt
Konzertsängerin, Gesangspäd., Dozentin im Deutschen Volksbildungswerk, Berlin-Südende, Albrechtstr. 59b. Telefon 72 36 63.

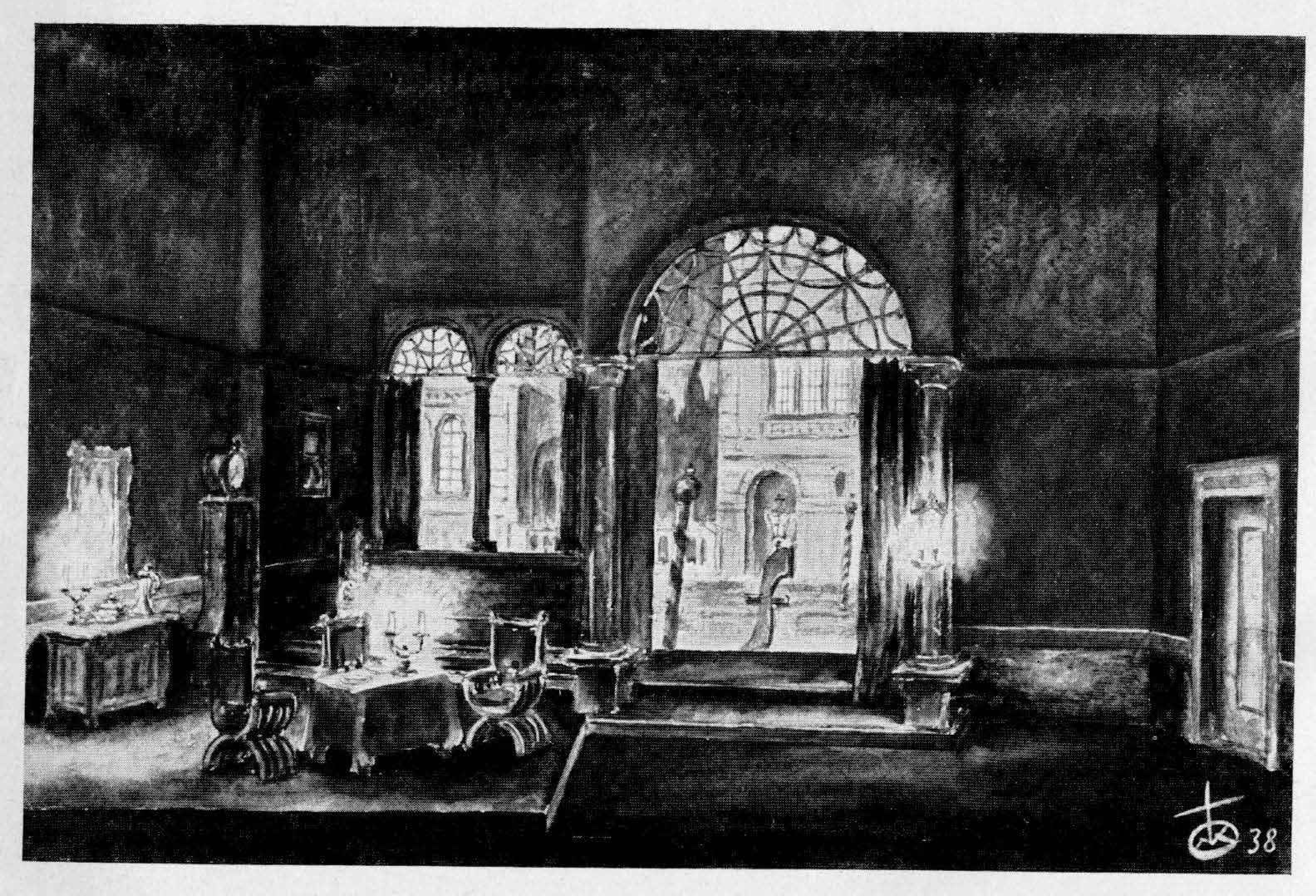
Bilder aus der kulturellen Truppenbetreuung im Kriege





„Nikodemus" von Hans Grimm. Berliner Erstaufführung.

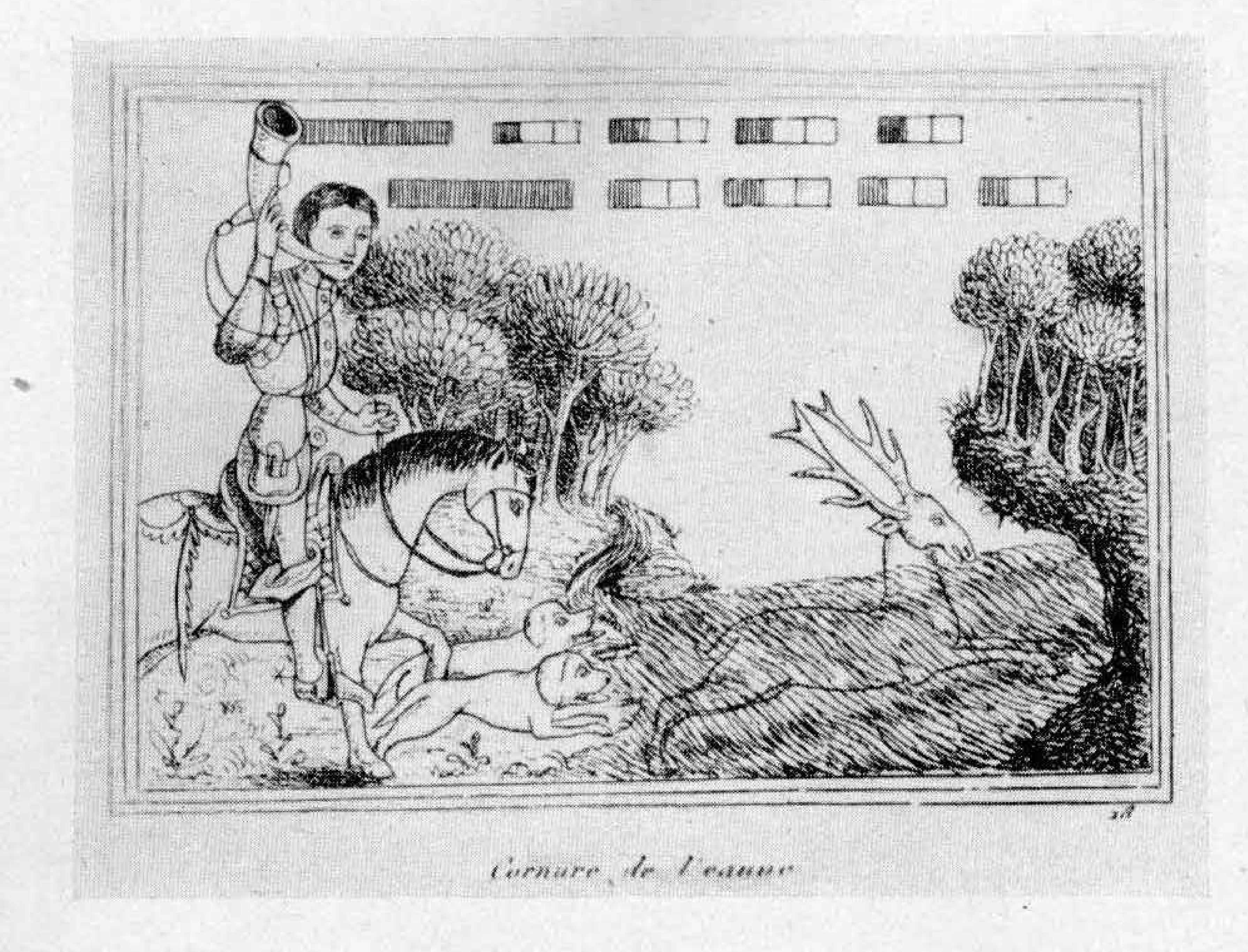
Musikalische Leitung: Hanns Udo Müller. Inszenierung: Carl Möller. Gesamtausstattung: Walter Kubbernuß.



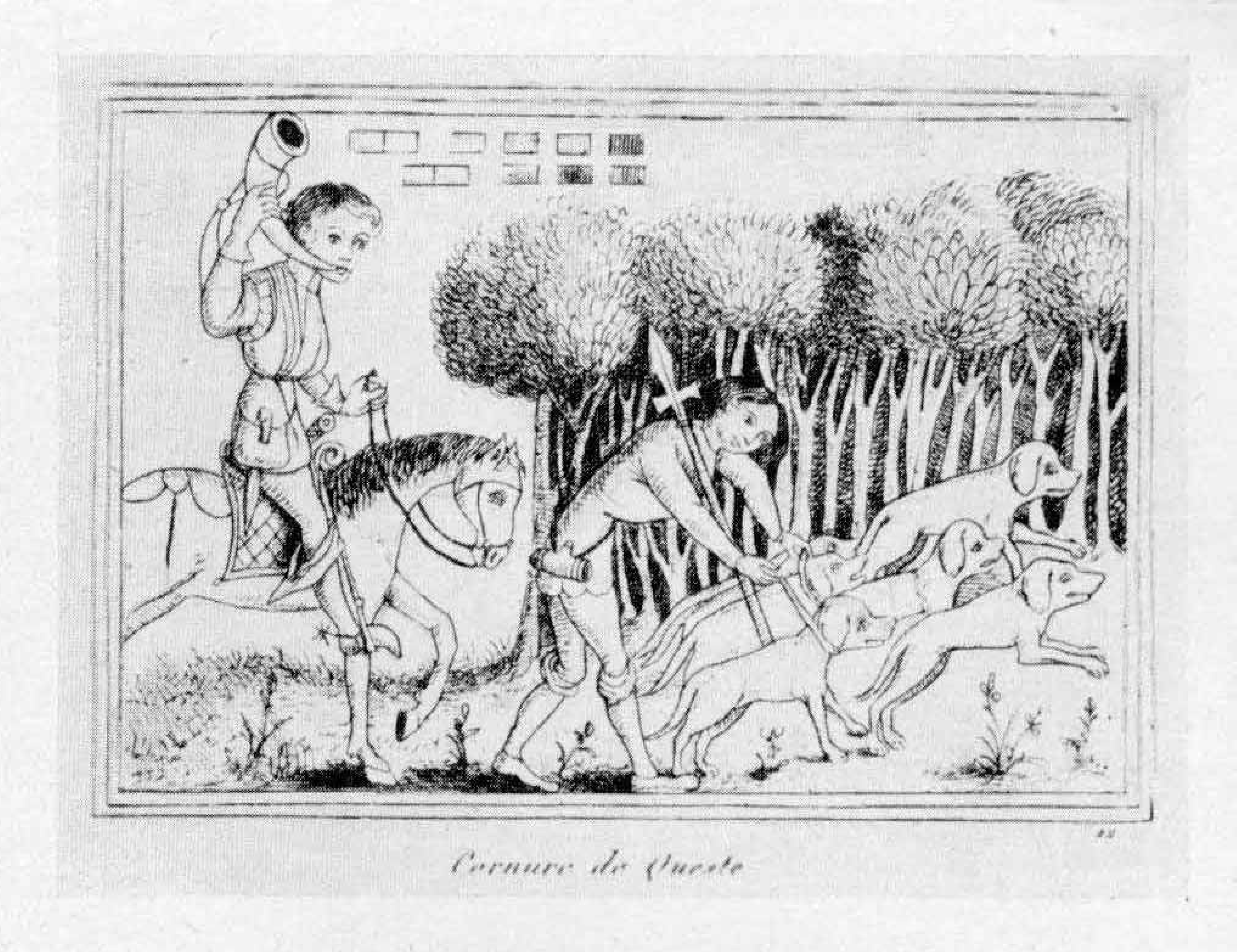
„Der Gondoliere des Dogen" von E. N. von Reznicek. Berliner Erstaufführung.

Musikalische Leitung: Hanns Udo Müller. Inszenierung: Carl Möller. Gesamtausstattung: Walter Kubbernuß.

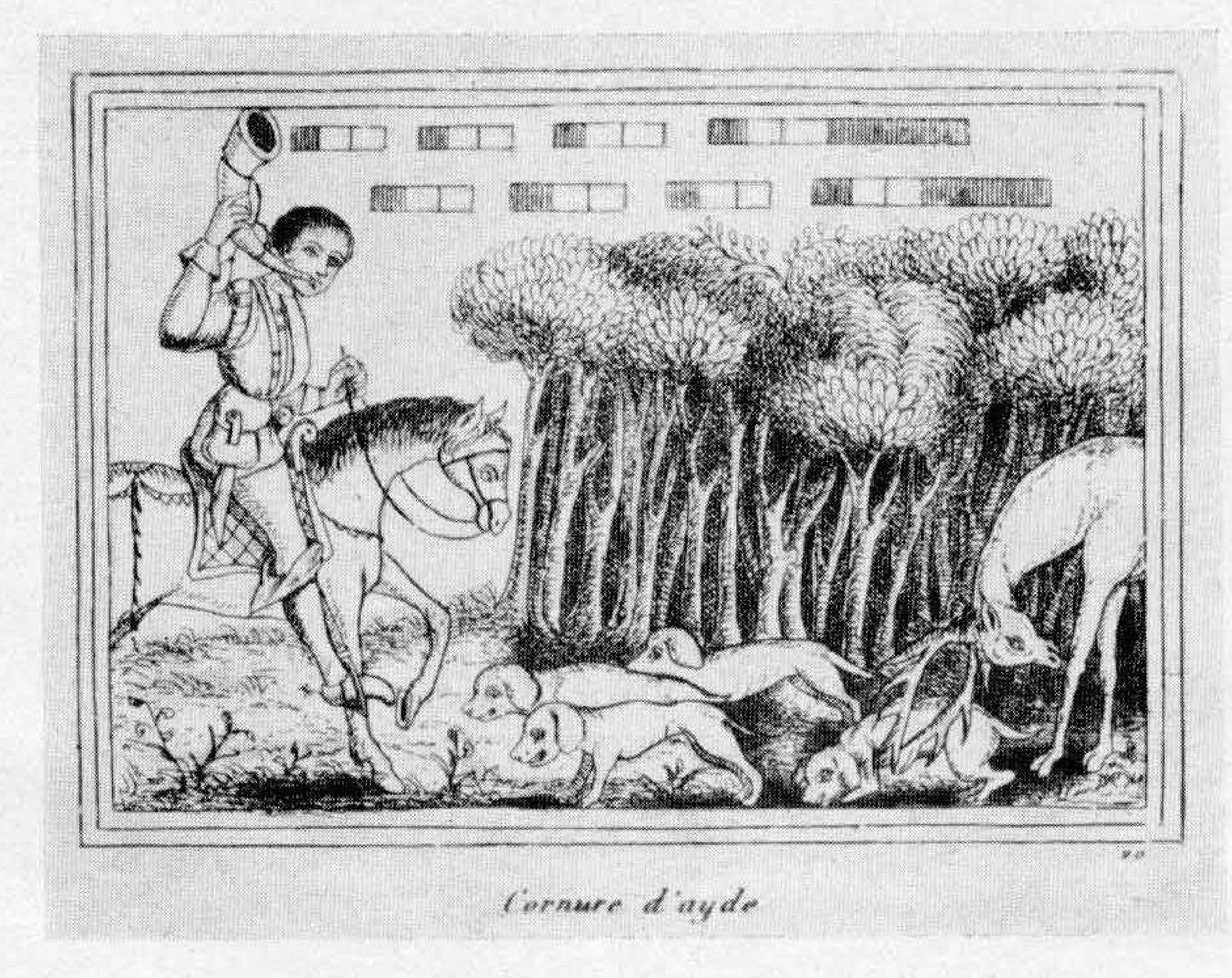
Die ältesten Jagdfanfaren



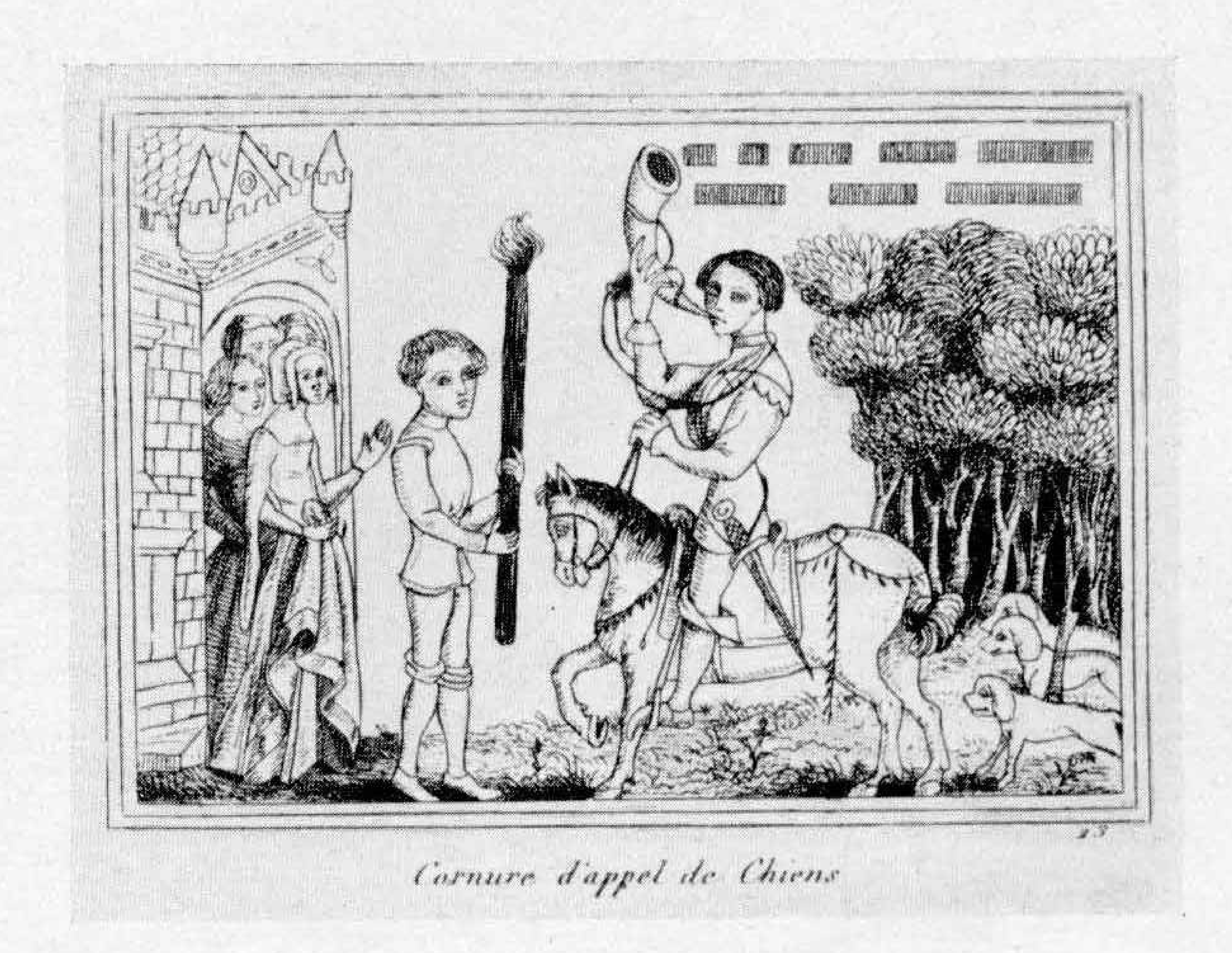
Zur Wasserjagd



Zum Aufnehmen der Fährte



Zum Hundeappell



Ruf für die Jagdgefährten

(Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Georg Schünemann Seite 66)

Aus der Arbeit der Berliner Staatsoper

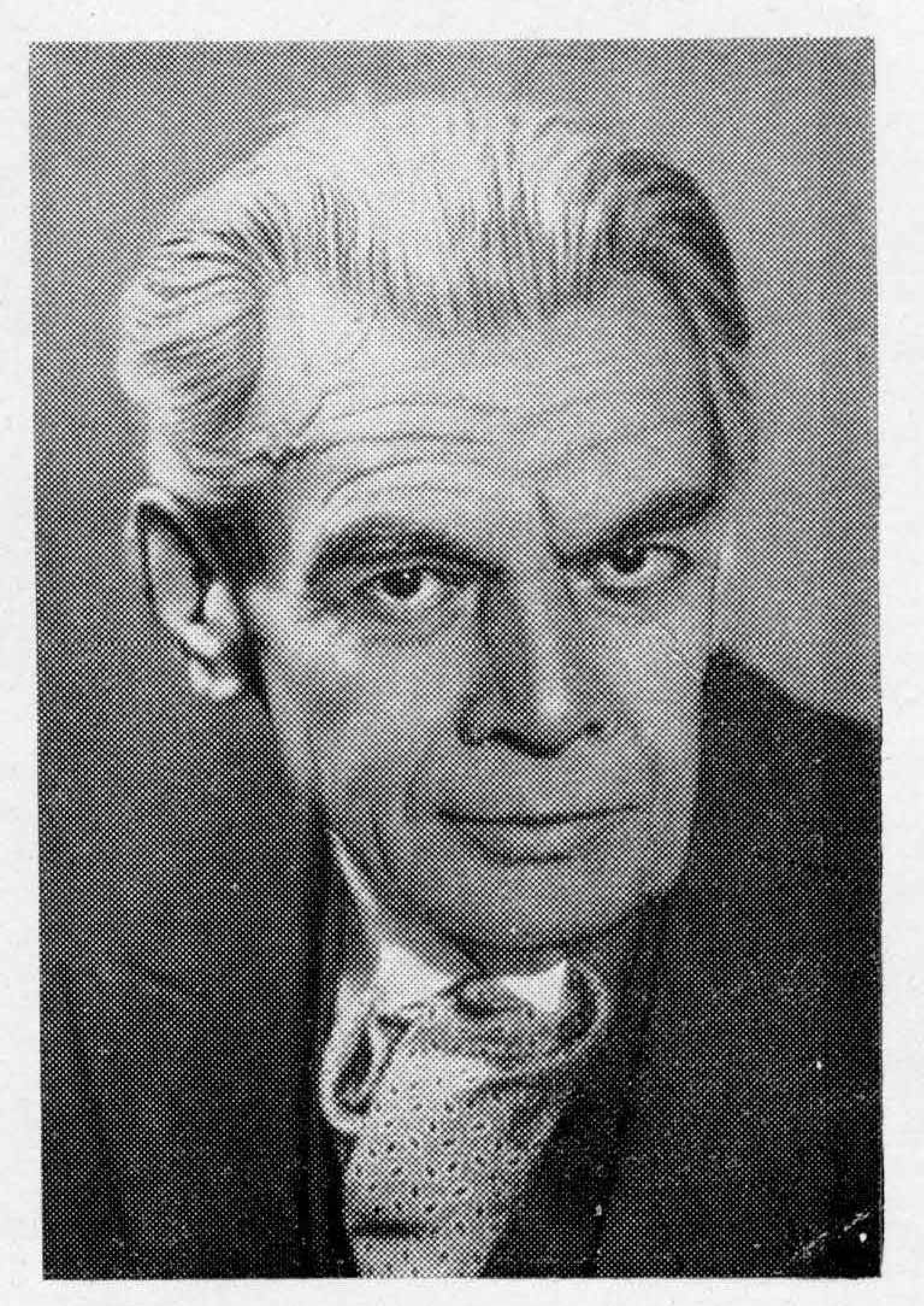


Bühnenbild aus der Neueinstudierung von Smetanas „Dalibor" — Entwurf von Emil Preetorius

Eine der letzten Seiten aus Robert Schumanns unveröffentlichtem „Einnahmenbuch“, in dem er sich sorgfältig die aus dem Verkauf seiner Kompositionen erzielten Gewinne eintrug. Die letzten Einträge stammen von der Hand des jungen Johannes Brahms.
(Zu dem Aufsatz von Dr. Wolfgang Boetticher Seite 58 ff.)



Kaufmanns Orchestrion



Paul Büttner,

der Dresdner Komponist, der am 10. Dezember 70 Jahre alt wurde. Sein eindrucksvolles Schaffen wird demnächst gesondert gewürdigt werden.

Aus der Arbeit der Berliner Staatsoper



Fried Walters Oper „Andreas Wolfius": Erstes Bild: Dresden. Entwurf von Paul Sträter

Die neuen Blasinstrumente der Luftwaffe

(Bilder zu dem Aufsatz auf S. 118 ff.)



Das neueingeführte Saxophon-Register:
Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- (und Baß-)Saxophon



Kontrabaß-Klarinette,
schließt die vollständige Klarinetten-Familie in der Tiefe ab



As-Klarinette,
ergänzt die Klarinetten-Familie
in der Höhe

Die neuen Blasinstrumente der Luftwaffe

(Bilder zu dem Aufsatz auf S. 118 ff.)



Baß-Ventil-Posaune,
der beweglichere Baß des
scharfen Blechs



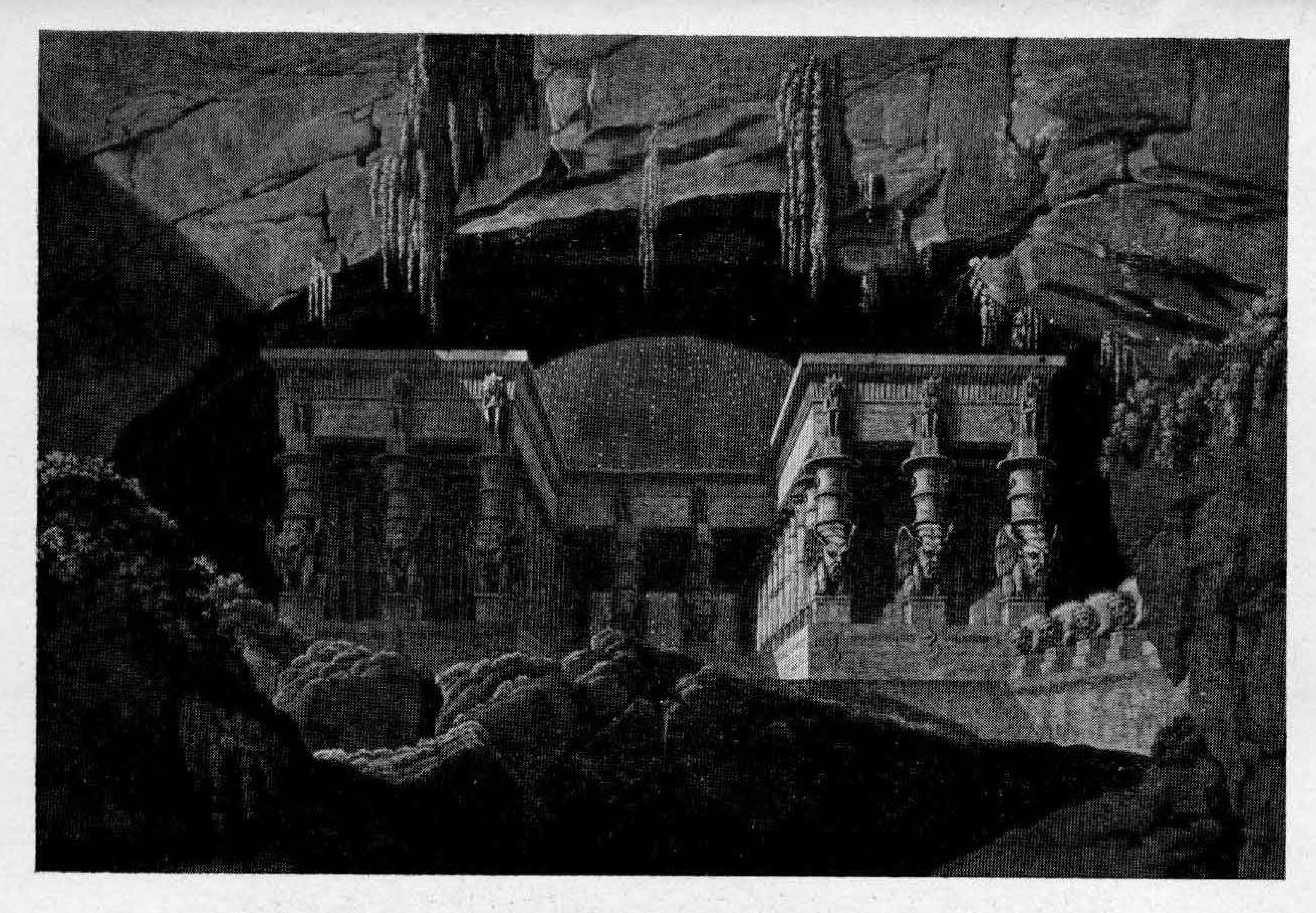
Sopranino,
zur Fortsetzung des Sopran-Kornetts in der Höhe des weichen
Blechs, mit Perinet-Ventilen

Aufgenommen beim Stabsmusikkorps des Wachbataillons der Luftwaffe Berlin

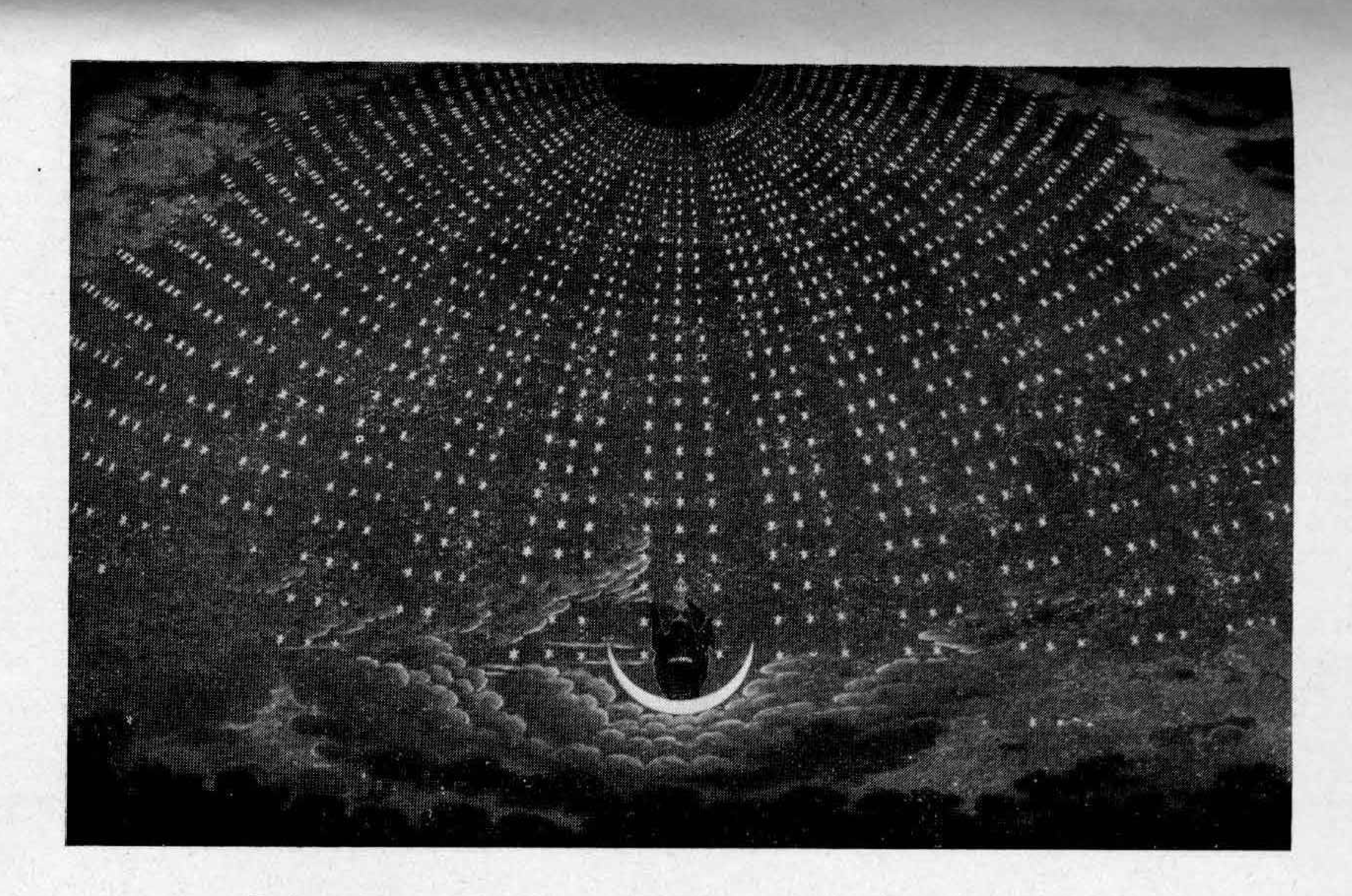
Aufnahmen (6): Dr. Kandler



Altes Bariton und neue Bariton-Tuba,
jetzt: engere Mensur, Perinet-Ventile, Stürze nach vorn



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene I



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene VI

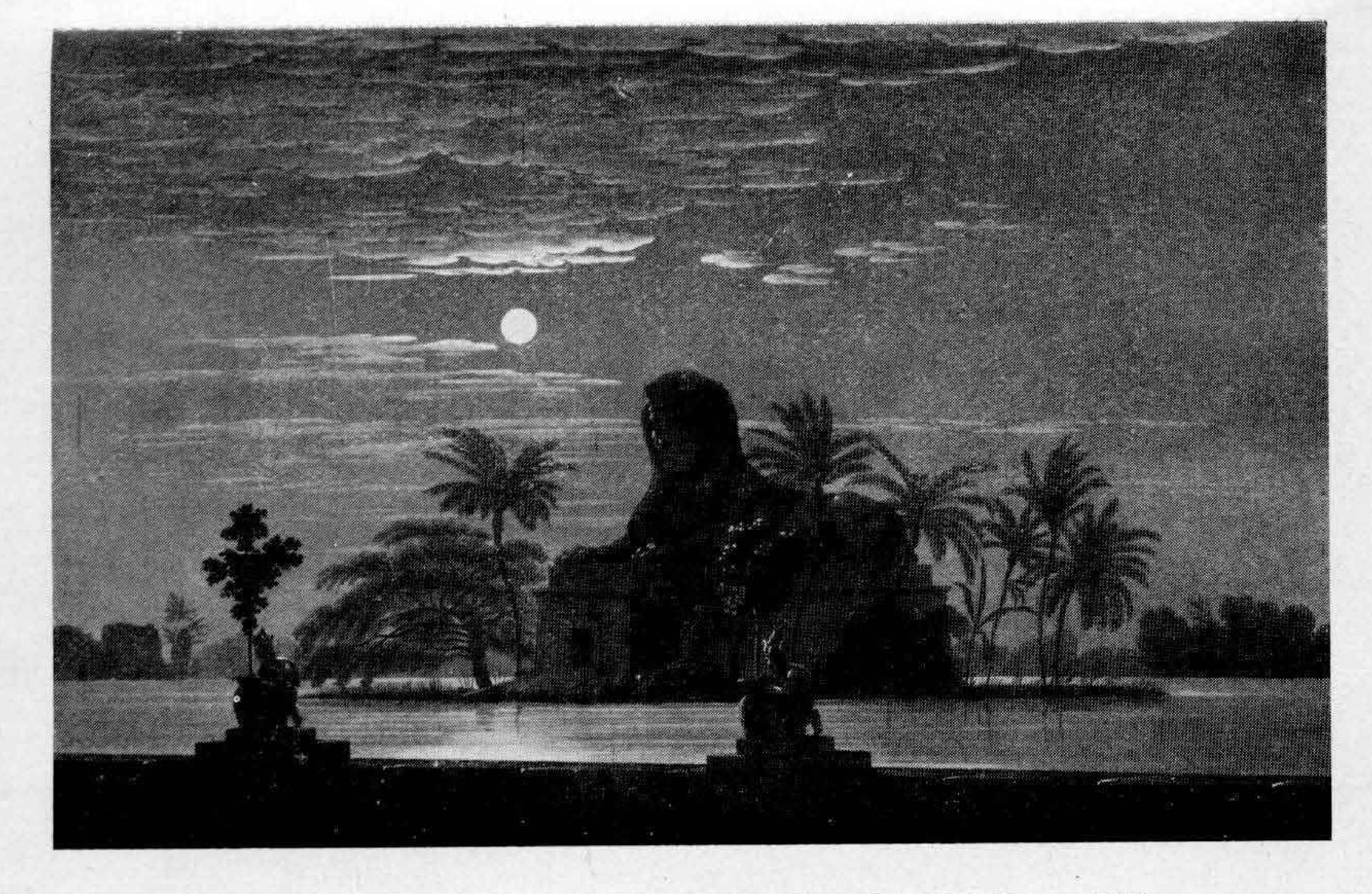


Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt I, Szene XV

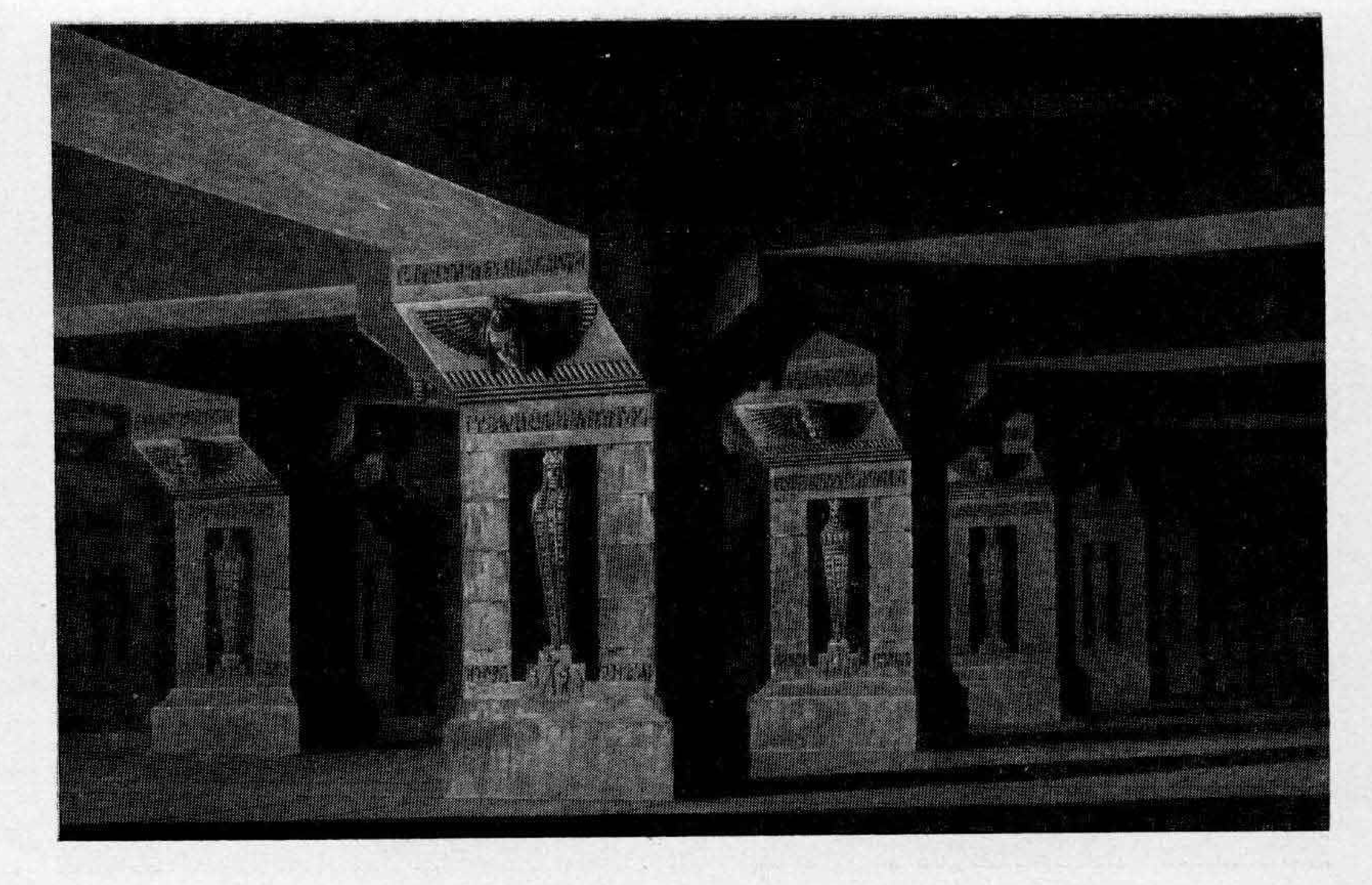


Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene I

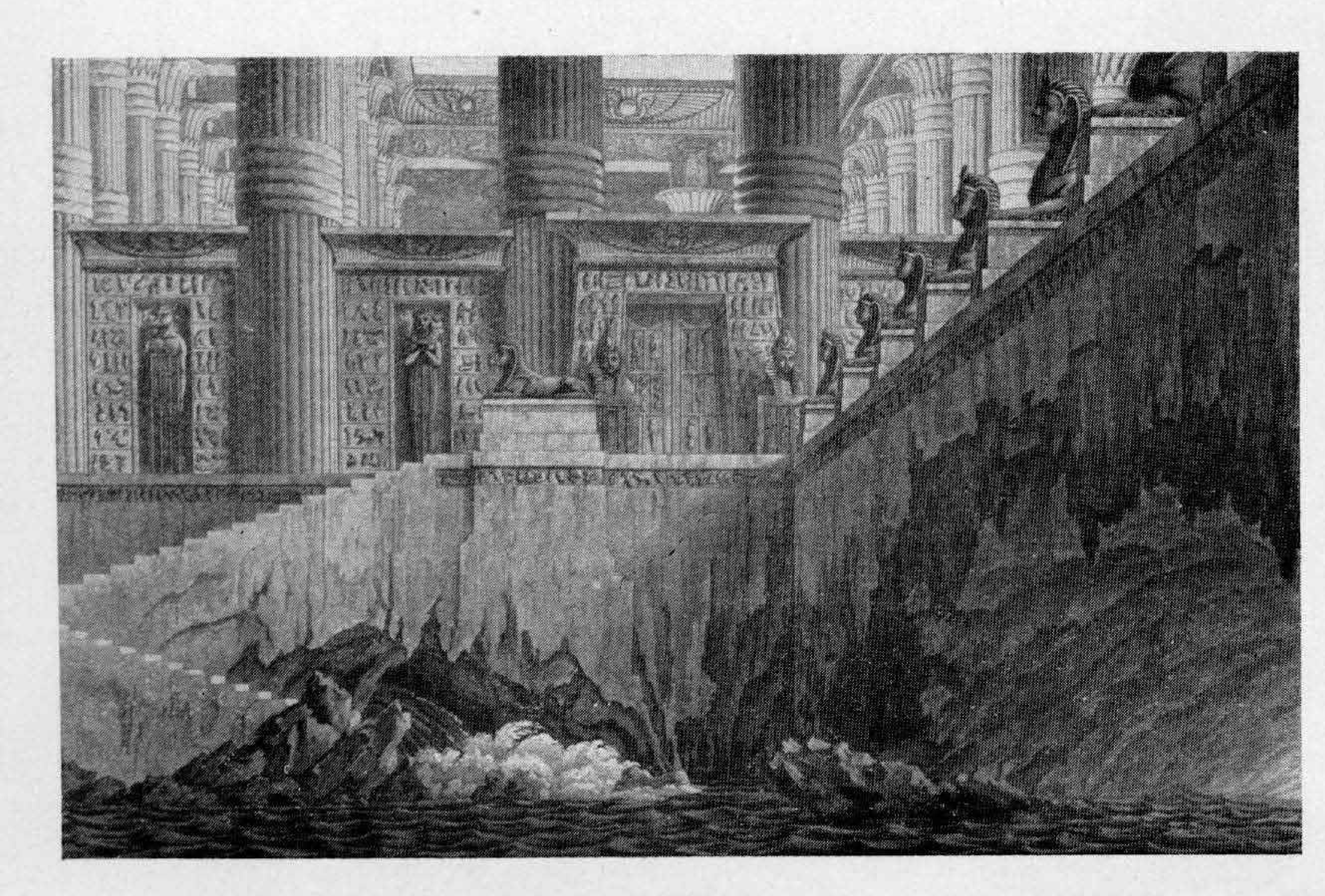
Bühnenbilder zur „Zauberflöte" von C. F. Schinkel



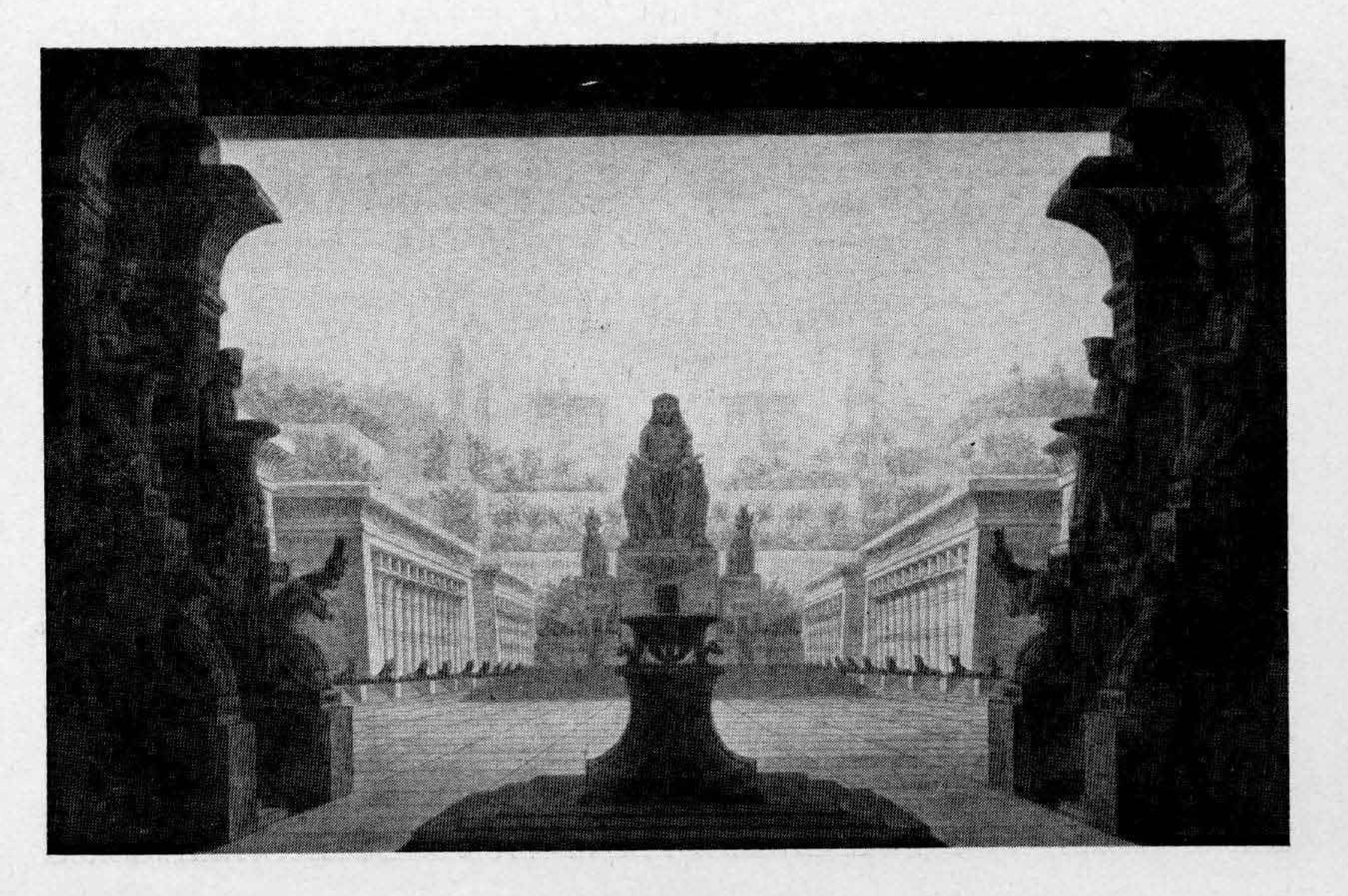
Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene VII



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene XX



Dekoration zu der Oper: Die Zauberflöte Akt II, Szene XXVIII



Dekoration zu der Schlußszene der Oper Die Zauberflöte

Bühnenbilder zur „Zauberflöte" von C. F. Schinkel

Aus C. F. Schinkel: „Sammlung von Theaterdekorationen", Berlin 1823

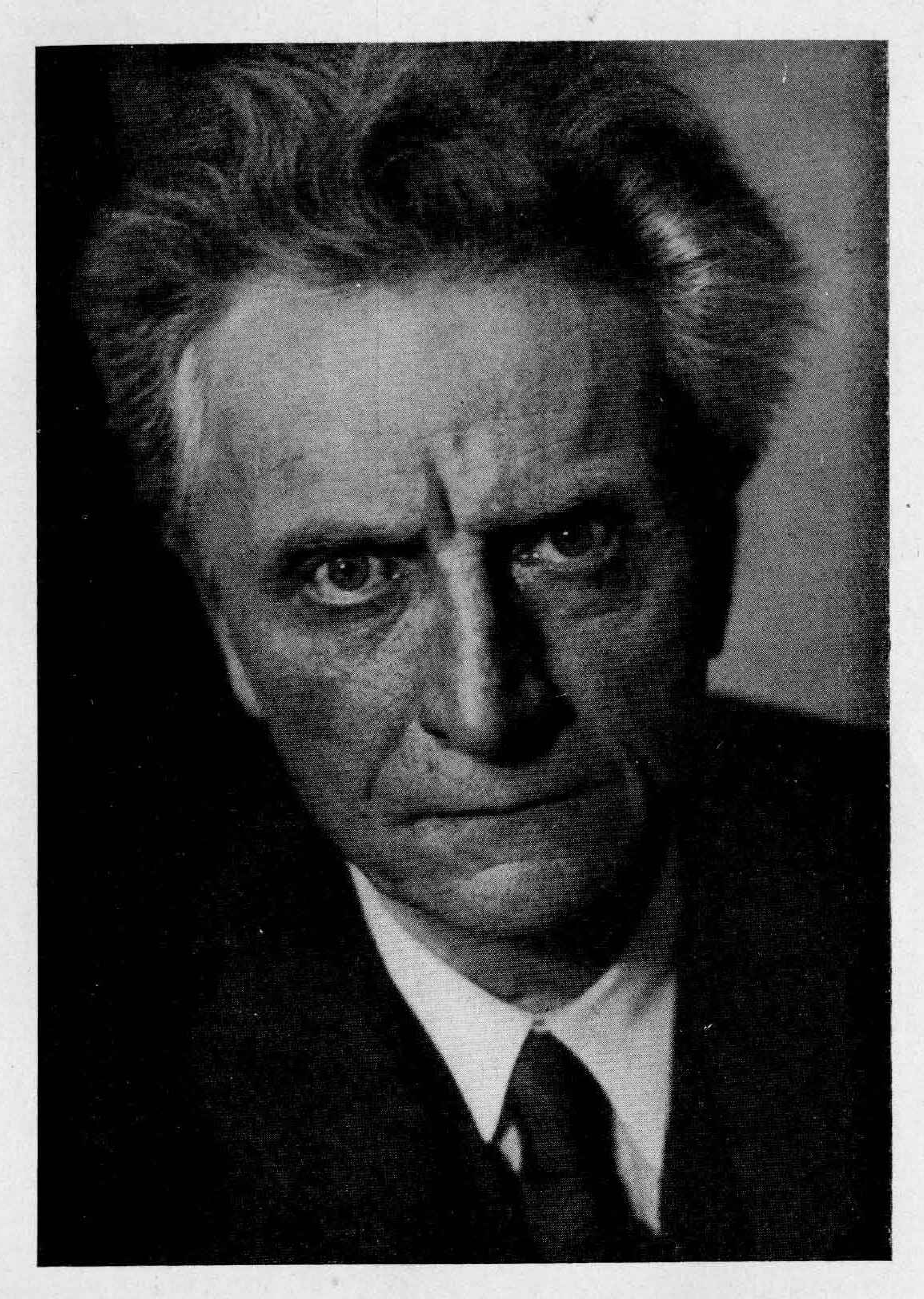
Zur deutschen Erstaufführung von Tschaikowskys Oper „Die Zauberin" in der Berliner Staatsoper



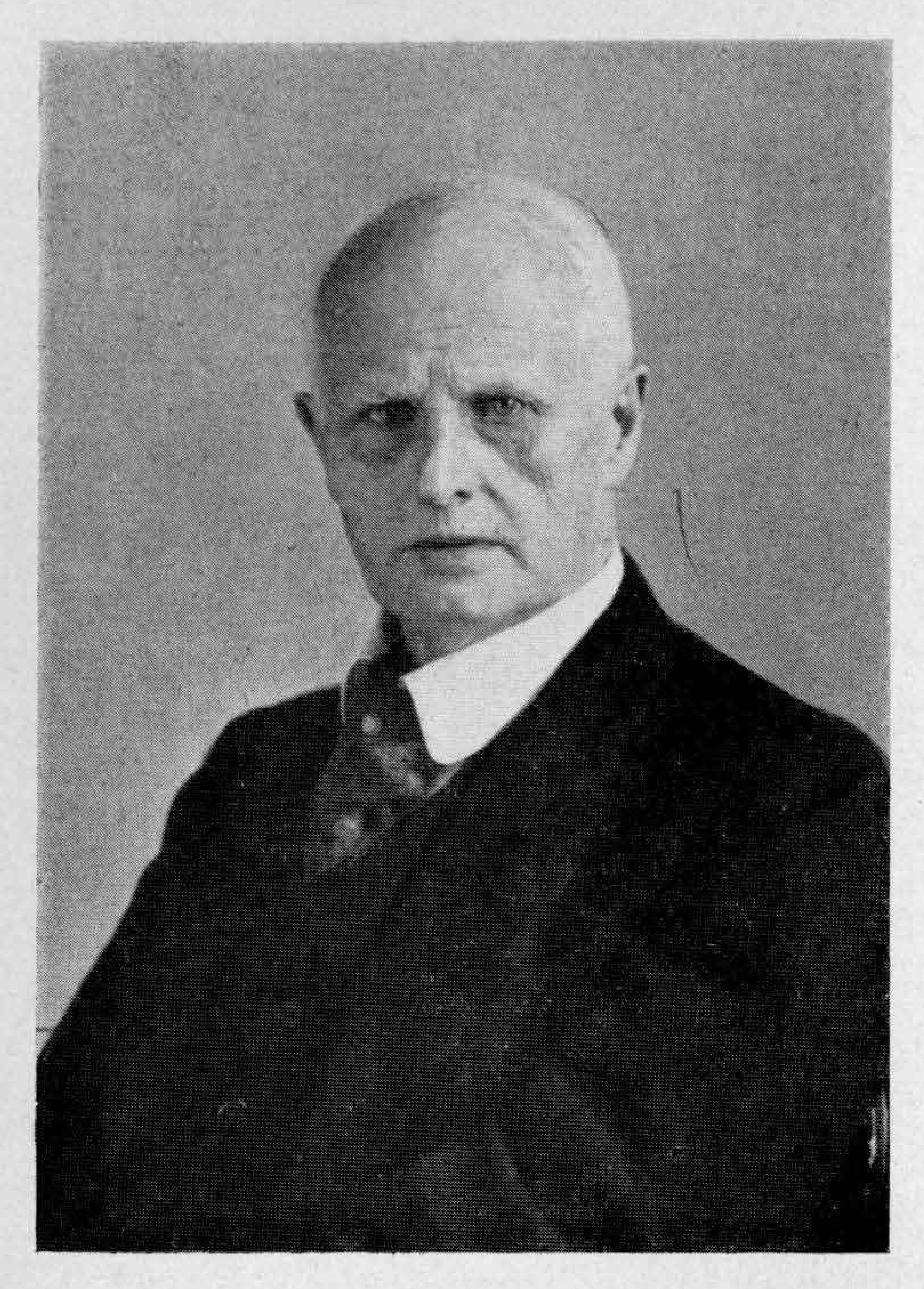
Bühnenbild von W. Nowikow



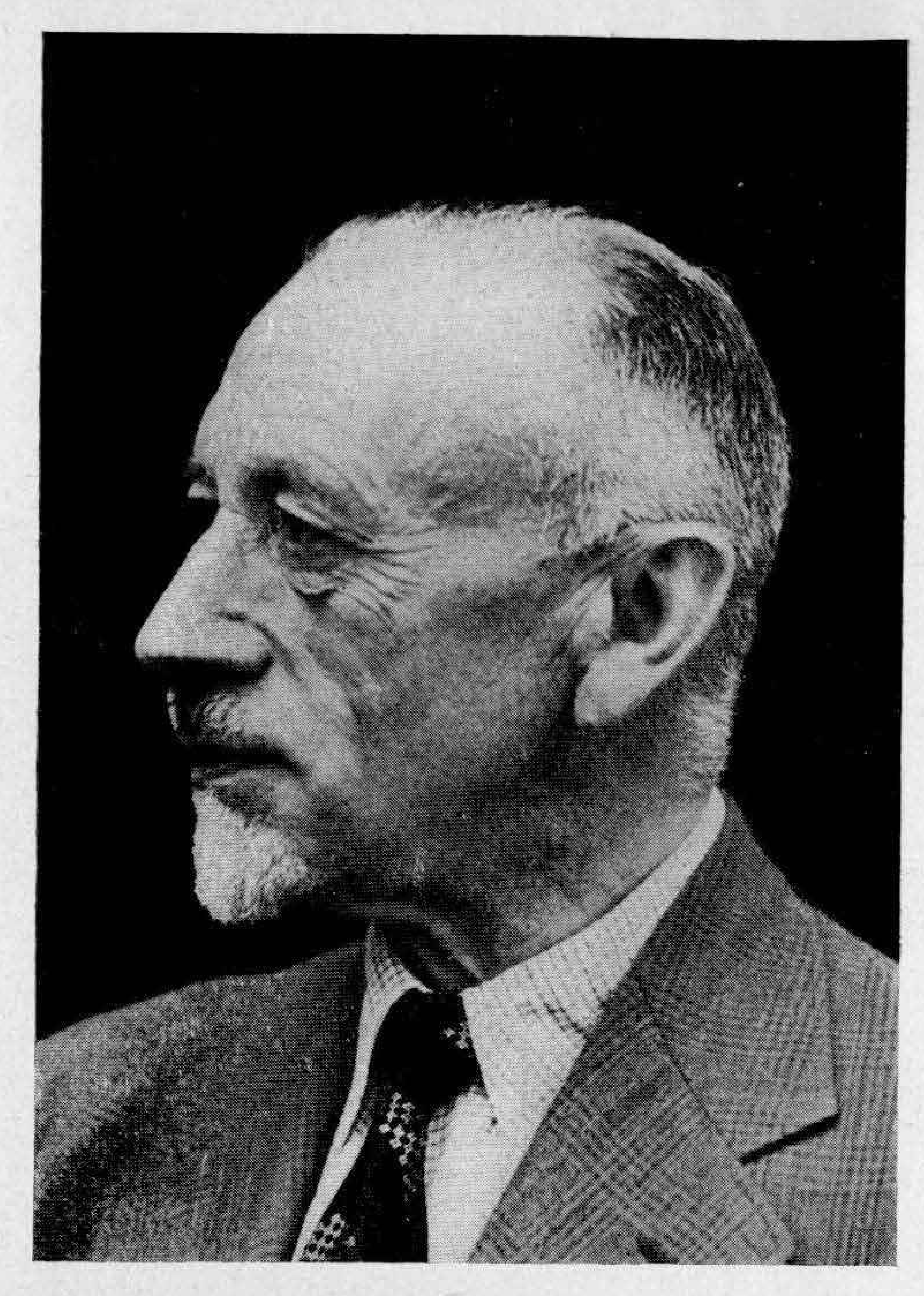
Bühnenbild zu „Die Zauberin" von W. Nowikow für die Berliner Staatsoper



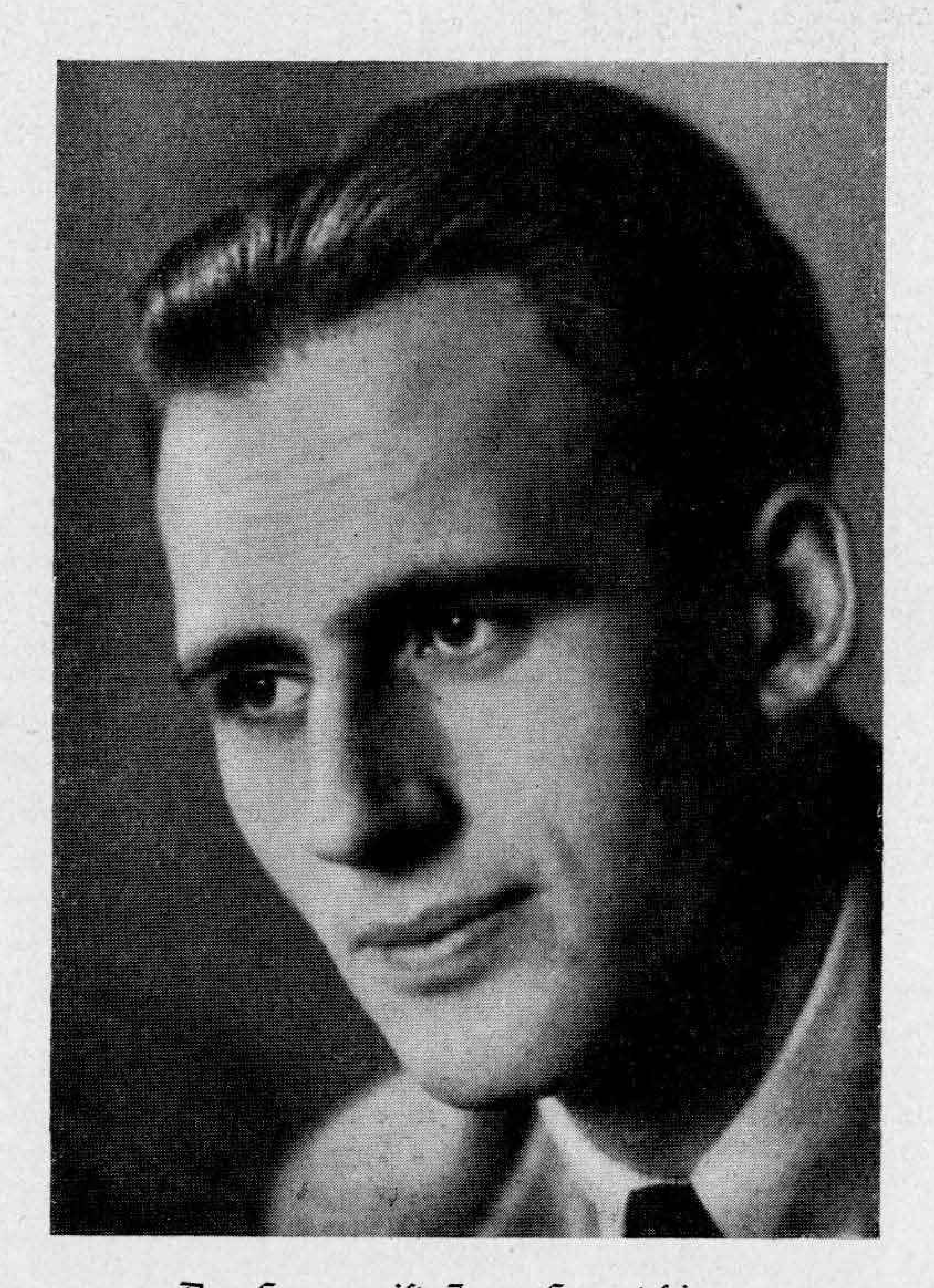
Prof. Dr. Dr. e.h. Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer



Der Tonsetzer Richard Wintzer,
der am 9. März 75 Jahre alt wurde

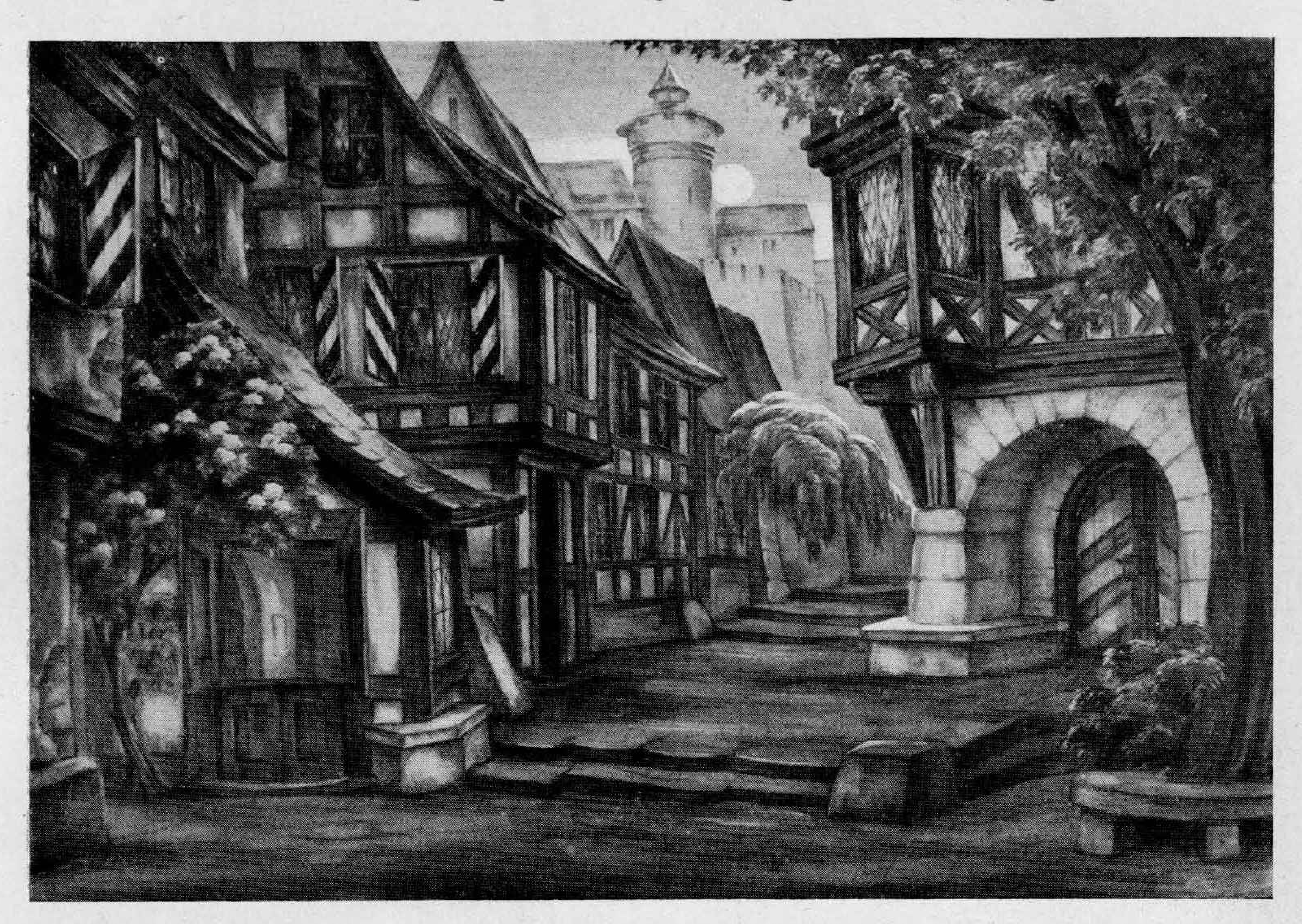


Prof. Max Donisch †,
Leiter der Abt. „Kunst" des Deutschlandsenders

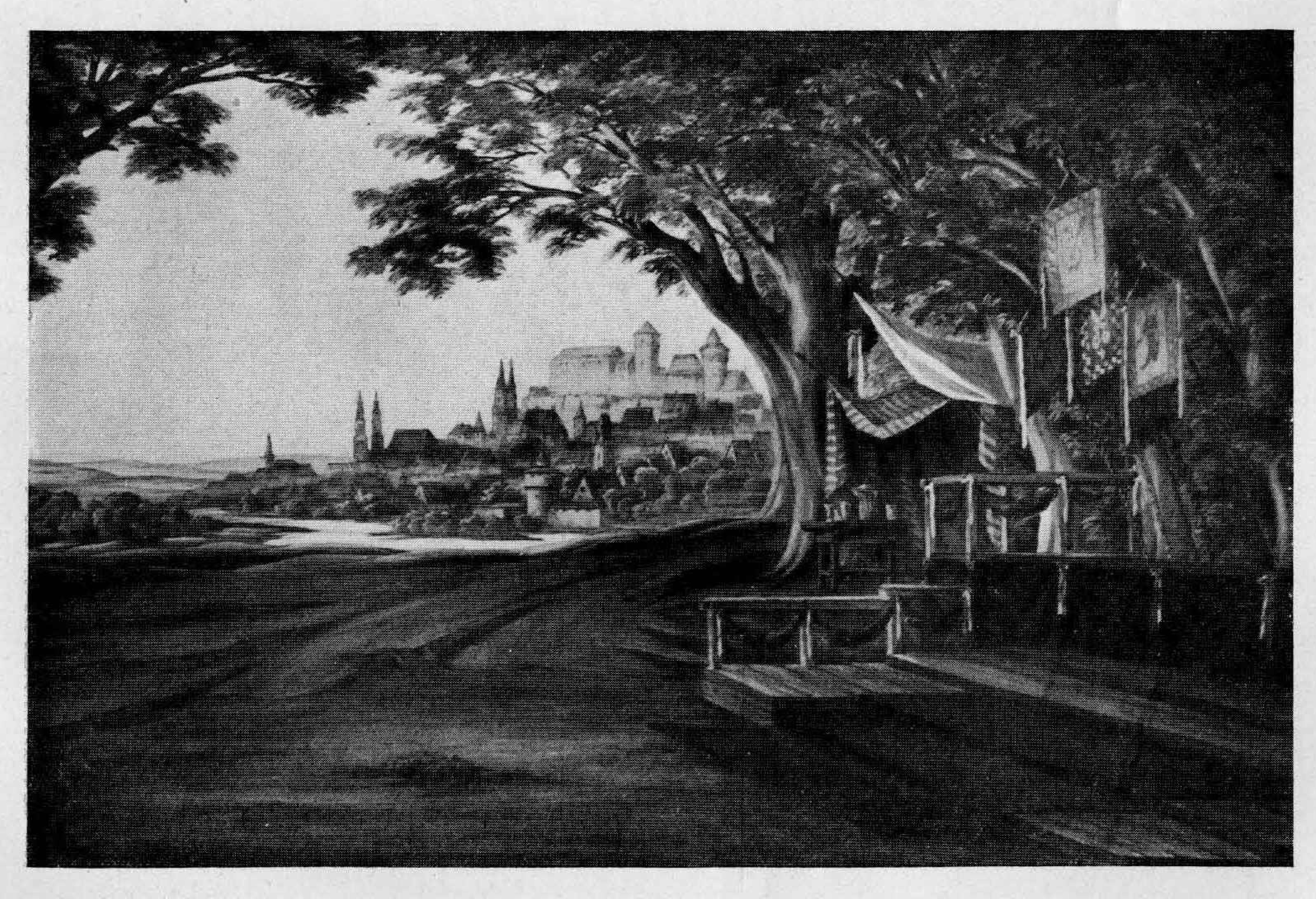


Der Komponist Jan Koetsier

Von der Königsberger Neuinszenierung der „Meistersinger"

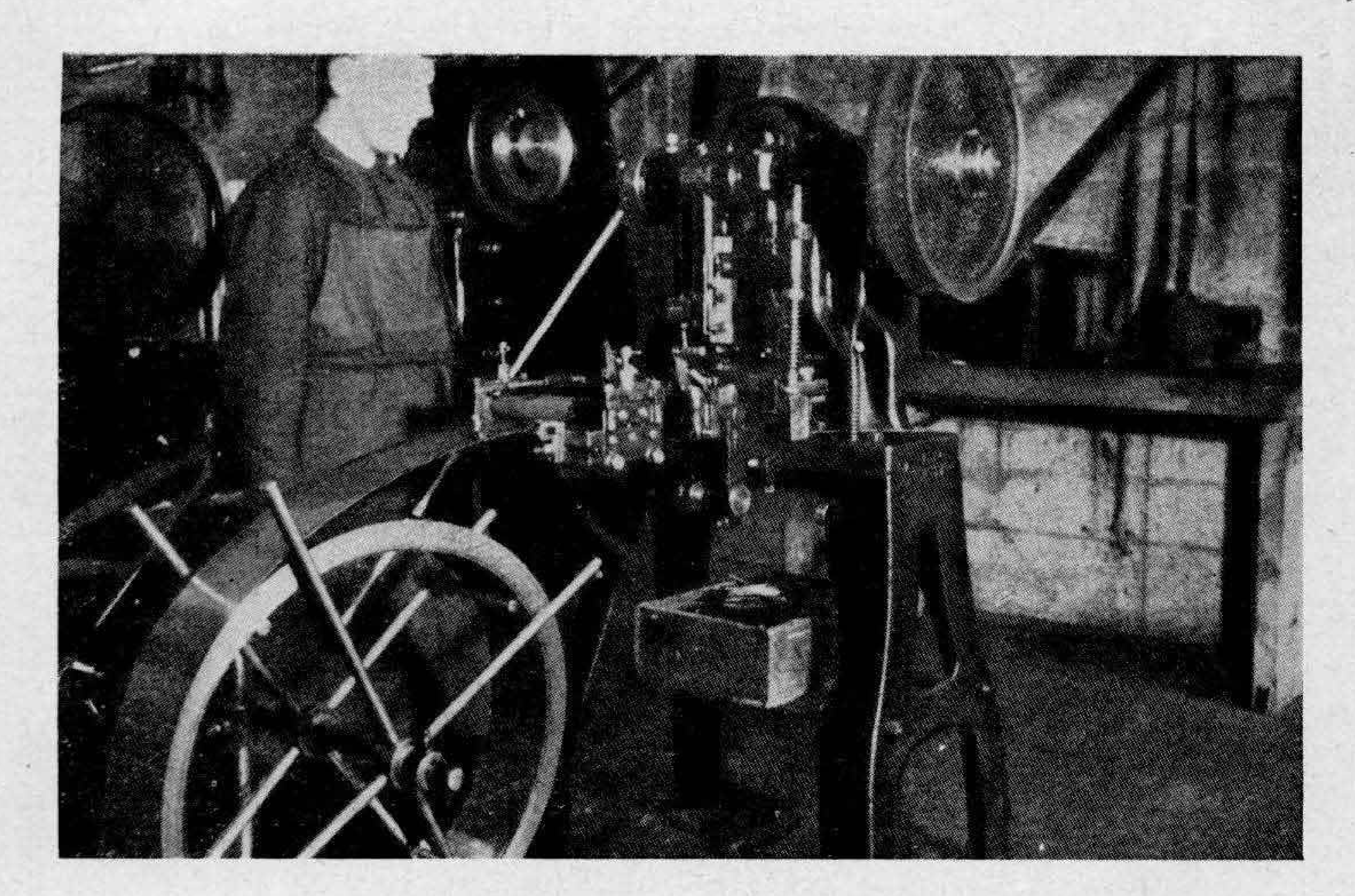


2. Akt der „Meistersinger"



Die Festwiese
Bühnenbilder von Prof. Emil Preetorius

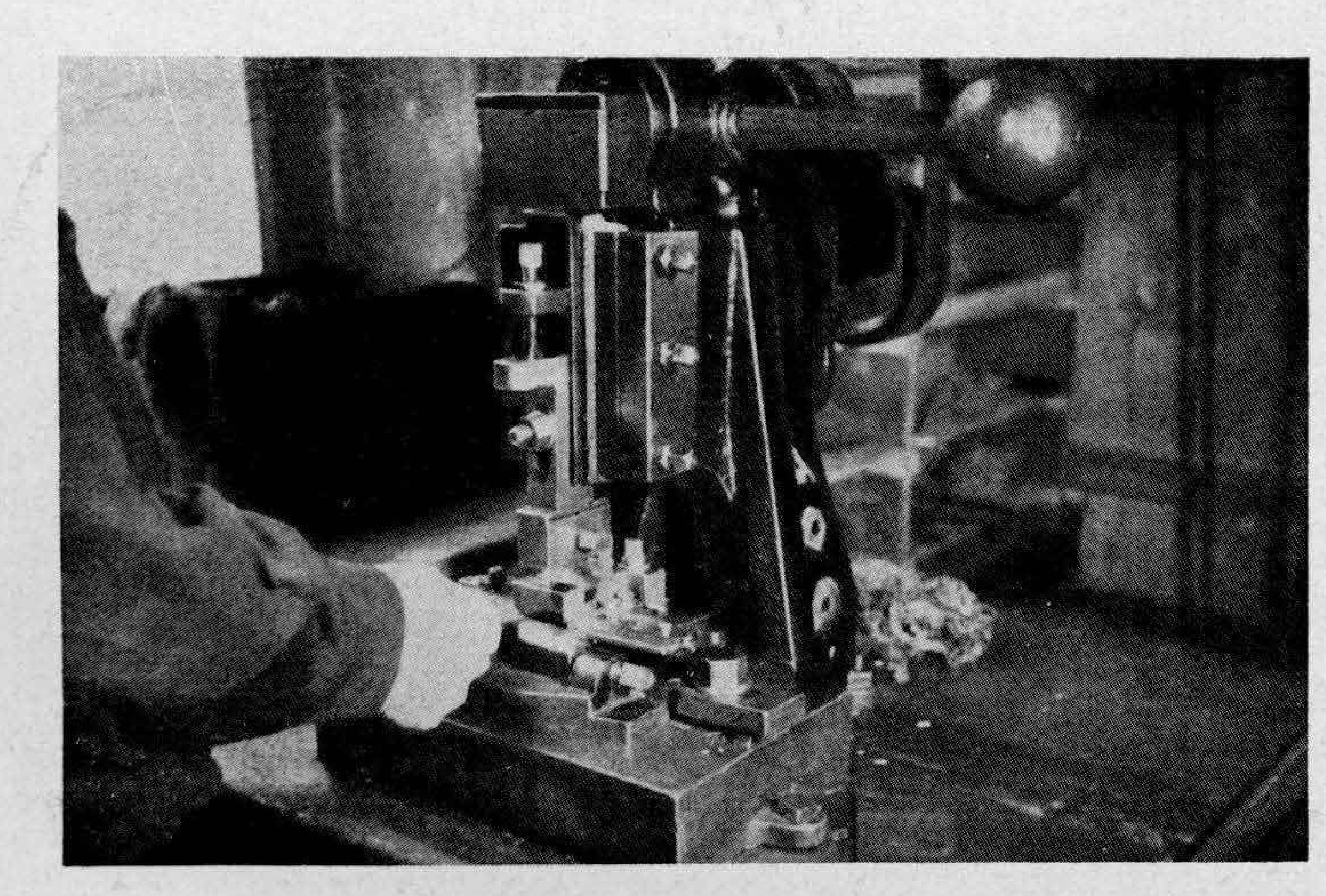
Wie eine Mundharmonika entsteht



An der Stanzmaschine



Die Arbeit an der Prägemaschine



Beim Abhören der Stimmfedern



Beim Einsetzen der Stimmfedern

(Zu dem Aufsatz von Willi Albrecht)

(4 Aufnahmen: W. Albrecht)